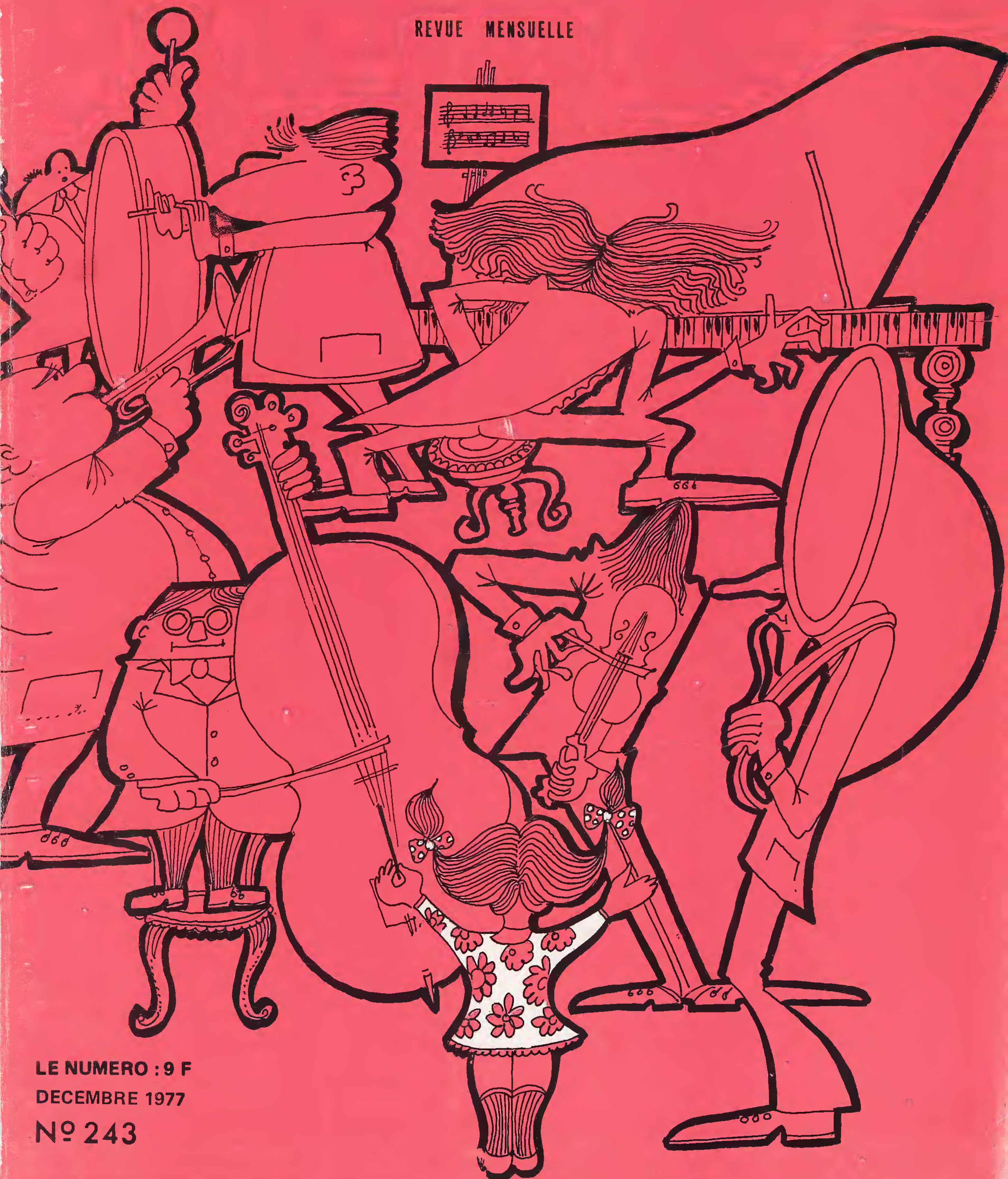
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

DECEMBRE 1977

Nº 243

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien	F. 120 —	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à M. Musson, conseiller musical et pédagogique, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

L'OUIE

Abraham Bosse

Abraham Bosse, qui signa discrètement cette estampe au-dessous du quatrain latin, nous a laissé plus d'un millier de gravures, source des plus utiles pour la connaissance des mœurs sous Louis XIII. Il naquit à Tours en 1602 et y mourut en 1676. A ses talents de peintre et de graveur s'ajoutent ceux de littérateur à qui nous devons le quatrain d'alexandrins du cartouche de droite, dont nous reproduisons le texte pour plus de clarté :

« A bien considérer la douceur infinie
Des tons de la Musique et leurs accords divers,
Ce n'est pas sans raison qu'on dit que l'Harmonie,
Du mouvement des Cieux entretient l'Univers »

Il est fait allusion aux idées Platoniciennes selon lesquelles l'harmonie des sphères (l'univers des étoiles et des planètes) est à l'image de l'harmonie des intervalles musicaux.

Bien plus intéressante est la scène ici figurée : dans la salle d'un château, cinq nobles amateurs de musique se sont réunis pour se donner un concert; chacun suit son petit livret à l'italienne dont l'imprimerie musicale a divulgué le genre depuis le XVIème siècle et déchiffre, sous la main bienveillante de l'homme au chapeau, une chanson à cinq parties : le violiste de gambe souligne la basse et la luthiste réalise les accords. La scène, inondée de lumière, s'offre à nous en demi contre-jour. A la raideur du style mobilier accusée par les lignes de perspective s'oppose la rondeur des riches étoffes et le tendre oval des visages de femmes : aimable tableau, expression d'une société qui semble avoir trouvé, après l'horrible époque des guerres de religion, une certaine stabilité empreinte de sagesse et de bon sens, sens de l'ouie qui réclame les deux bonnes oreilles encadrant le médaillon du bas de la gravure.

Alain LIEUZE

(Cliché R. BULOZ)

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale**, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

STAGE F.N.A.Mu. LAON 8-16 AVRIL

Un stage de musique ancienne et folklore (tradition orale et tradition écrite est organisé par la F.N.A.Mu. à Laon du Samedi 8 avril au Dimanche 16 avril 1978. Ce stage est destiné aux musiciens amateurs et professionnels curieux de connaître des techniques vocales et instrumentales fondées aussi bien sur le respect des textes que sur l'improvisation et la transmission non écrite de la musique. Il doit permettre aux participants de prendre directement conscience des liens irréfragables qui unissent les musiques savantes du Moyen-Age et de la Renaissance avec les traditions populaires européennes (notamment françaises ou britanniques), ou les divergences qui se sont accusées parfois entre ces divers registres d'expression. Le stage est animé par Henri AGNEL (luths, oud, cistre, percussions), Jean BELLIARD (chant médiéval, diction), J. Noël CATRICE (flûtes à bec, cromornes), Julien SKOWRON (vièles à arc et rebecs), J.Loup BALY (chant de tradition populaire), J. François DUTERTRE (vielle à roue), Yvon GUILCHER (danses anciennes et populaires), John WRIGHT (fiddle), André DUFRESNE (atelier de lutherie).

Les inscriptions sont reçues par Anne LE LAY, 56, rue Charles Laffitte, 92200 NEUILLY SUR SEINE ou par Julien SKOWRON (700 63-94 ou 360 91.35). Acompte pour inscription : 200 F. par chèque bancaire ou C.C.P. à l'ordre de la F.N.A.Mu. -

AVIS ADMINISTRATIF

A PROPOS DES CHORALES

A la suite d'informations alarmantes concernant la situation de nos chorales dans plusieurs Académies (chorales refusées ou accordées **uniquement en heures supplémentaires***) le S.N.E.S. avait adressé en septembre dernier une lettre au Directeur des Collèges, au Ministère. Cette démarche n'a pas été vaine, comme en témoigne la note suivante adressée aux Recteurs par la Direction des Collèges. Ce document est d'importance car il devrait permettre à nos collègues d'obtenir de la part de leur chef d'établissement le respect des textes officiels notamment pour tout ce qui à trait à la chorale, activité essentielle de notre enseignement.*

par Pierre LOUPIAS
Représentant élu du personnel au Conseil de l'Enseignement général et Technique

MINISTERE DE L'EDUCATION
DIRECTION DES COLLEGES
DIRECTION DES PERSONNELS
ENSEIGNANTS DE LYCEES

NOTE: à l'attention de Messieurs les Recteurs

Prise en compte des chorales dans le service des Professeurs d'éducation musicale.

A la suite de la publication des nouveaux horaires des classes de sixième diverses questions m'ont été posées quant au fonctionnement des chorales.

J'ai l'honneur de vous rappeler que les séances de chorale prennent place parmi les activités optionnelles qui peuvent être organisées pour compléter l'enseignement de base en musique.

Conformément aux dispositions de la circulaire du 8 octobre 1949 et à la note de service du 29 décembre 1949 (R.L.R. 802-1) la direction d'une chorale quelle qu'en soit l'importance doit être décomptée uniformément pour deux heures d'enseignement que cette charge vienne en complément ou en supplément de service.

La qualification d'activités optionnelles de ces séances n'emporte pas pour conséquence que les deux heures de direction chorale doivent systématiquement venir en supplément de service pour le professeur qui en a la charge.

Je vous précise par ailleurs que je ne serai pas opposé à ce que cet horaire soit attribué, dans les mêmes conditions, pour l'animation d'un groupe instrumental ou même partagé entre la direction d'une chorale et l'animation d'un groupe instrumental.

Le cumul éventuel de ces deux activités décomptées pour chacune deux heures doit cependant, comme l'ouverture d'une seconde chorale, rester soumis à mon approbation.

Je vous prie de bien vouloir faire connaitre ces dispositions aux chefs d'établissement de votre académie.

Le Directeur des Collèges

A. GOUTEYRON

Le Directeur des Personnels
Enseignants de Lycées

P. VANDEVOORDE

MAXIMA DE SERVICE

LE MINISTRE NOUS REPOND...

Après quelques mois de réflexion, Monsieur le Ministre de l'Education nous fait savoir que : «... les décrets n° 50.581 et 50.582 du 25 mai 1950 fixant les maxima de service des personnels enseignants établissent une distinction entre les disciplines littéraires et scientifiques d'une part et les disciplines artistiques d'autre part. La nécessité de fixer, après la création des agrégations d'Education Musicale puis d'Arts plastiques, les obligations de service des agrégés de ces disciplines a conduit à la déterminer en fonction, d'une part, de celles des certifiés des mêmes disciplines, d'autre part de celles des agrégés des disciplines littéraires et scientifiques.

Sur le second point de la rétroactivité donnée aux dispositions du décret susvisé du 15 octobre 1976, il y a lieu de noter que, en attendant la publication de ce décret, des instructions ont été données aux recteurs pour que les emplois du temps de ces personnels soient établis dès la rentrée 1975 dans le sens prévu par le projet de décret. Dans ces conditions, la rétroactivité n'a entrainé pour les intéressés aucun préjudice quand à leur décompte de service».

Quelques mois supplémentaires de réflexion permettront peut-être à Monsieur le Ministre de nous préciser les raisons de la distinction entre les disciplines littéraires et scientifiques, et les disciplines artistiques.
C'est, en tout cas, la question que nous lui poseront par l'intermédiaire de notre avocat.

Huguette CALMEL
Secrétaire de l'A.P.A.D.A.

MILIEU SOCIO-CULTUREL ET DEVELOPPEMENT MUSICAL

par
Arlette ZENATTI
Chargée de recherche au C.N.R.S.

a) Facteurs socio-économiques et développement cognitif de l'enfant.

De nombreuses études ont montré qu'il existe des relations entre des facteurs socio-économiques et le développement cognitif de l'enfant. Le plus souvent, sont pris en considération la profession des parents, leur niveau de culture, les conditions de logement. D'après les constatations qui ont été faites, la profession du père est le critère le plus important pour la détermination de ces liaisons. Selon l'enquête menée en 1944 par l'Institut National d'études démographiques, portant sur le niveau intellectuel des enfants d'âge scolaire, la moyenne des résultats obtenus au test non verbal de Gille par 100.000 jeunes Français, âgés de 6 à 12 ans, est en relation avec la profession du père et décroît en passant de l'une à l'autre des catégories suivantes : professions intellectuelles et libérales, cadres industriels et commerçants, employés et fonctionnaires, ouvriers, cultivateurs. Ces résultats ne sont pas particuliers à la France et s'observent dans d'autres pays, avec d'autres tests.

D'après les recherches rapportées par M. Reuchlin (1972), "l'âge d'apparition d'une corrélation entre facteurs socio-économiques et niveau de développement paraît se situer entre 18 et 24 mois" (pp. 84-85). Les "liaisons sont plus nombreuses dans la période de 7-30 ans que dans la période 21 mois-6 ans, surtout chez les garçons" et "l'accroissement de la corrélation est plus rapide pour les aspects culturels du milieu familial que pour ses aspects économiques," (p. 86). L'étude faite par C. Chiland (1971) sur les plans psychiatrique, psychologique et pédagogique, montre que l'enfant de 6 ans est déjà profondément marqué par son milieu familial.

L'influence des facteurs socio-économiques sur le développement cognitif est plus ou moins grande selon le type d'épreuve : importante dans le cas des épreuves verbales, cette influence diminue lorsque la tâche à effectuer fait intervenir des images, des dessins, la manipulation d'un matériel. Malgré l'existence de tests construits dans le but de minimiser les différences culturelles qui dépendent, entre autres, des facteurs socio-économiques *(culture-free ou culture-fair)*, celles-ci subsistent cependant. On constate "qu'il est extrêmement difficile de trouver des épreuves dans lesquelles les enfants favorisés socio-économiquement n'obtiennent pas, en moyenne, des résultats plus ou moins supérieurs, et qu'il est pratiquement impossible de trouver des tâches dans lesquelles le sens de la différence s'inverserait" (M. Reuchlin, 1972, p. 78).

b) Facteurs socio-culturels et développement musical de l'enfant.

L'influence de variables socio-culturelles s'exerce-t-elle sur le développement musical comme sur le développement cognitif ? Les épreuves spécifiquement musicales appartiennent-elles, ou non, aux types de tâches qui établissent une différence entre les groupes socio-économiques ?

Si nous prenons comme critère la réussite aux tests musicaux, les résultats des diverses recherches sont discordants, probablement en raison du petit nombre de ces recherches, de l'hétérogénéité des tests et des sujets sur lesquels elles portent. J.D. Hill (1970) examine 757 enfants au niveau de l'école maternelle et de l'école primaire, au moyen de son propre test, pour les enfants les plus jeunes, et d'une forme expérimentale du *Iowa Tests of Music Literacy* de Ed. Gordon, pour les enfants les plus âgés. Les résultats diffèrent très significativement selon que les enfants appartiennent à des milieux favorisés ou défavorisés sur le plan socio-économique, les meilleurs résultats étant enregistrés dans le premier groupe. Ed. Gordon (1967) trouve une corrélation faible (de .15 à .18) mais significative entre les résultats obtenus à ses tests d'aptitudes musicales par des sujets âgés de 9 à 17 ans, et la catégorie socio-économique des parents. La corrélation est nettement plus forte dans le cas de ses tests de connaissance musicale (de .30 à .38). En revanche, E.L. Rainbow (1965) trouve une corrélation non significative entre la situation socio-économique des parents et les résultats à quelques tests de Seashore et Drake par des enfants âgés de 10 à 16 ans. Effectuée dans des écoles secondaires de l'Etat du Kansas et portant sur 1174 élèves en classes de troisième, seconde et première,

la recherche d'O.G. Parker (1961) ne fait ressortir aucune corrélation (z = .02) entre la sensibilité esthétique, mesurée par les tests d'appréciation musicale de Wing, et la situation socio-économique des parents. Tandis que, selon l'étude faite aux Etats-Unis par R.F. Wermuth (1971), les aptitudes musicales d'enfants de 11-12 ans, originaires du Caucase, sont significativement corrélées avec la situation sociale des parents, ce fait ne se retrouve pas chez des enfants noirs.

Lorsqu'on examine les relations existant entre la situation socio-économique des parents et le succès des enfants dans des études musicales, des liens significatifs sont trouvés durant la première période d'initiation mais disparaissent ensuite progressivement sous l'influence de l'éducation musicale. G.W. Robinson (1969) trouve une corrélation de .37 entre la profession des parents et le niveau atteint par des élèves dans l'apprentissage d'un instrument à cordes, après huit mois de classe. Par une recherche longitudinale, d'une durée de 5 ans, Ed. Gordon (1971, 1972, 1974) compare les chances éducatives d'élèves commençant des études instrumentales et ayant des aptitudes musicales comparables, mais appartenant à des milieux culturellement différents. Après la première année d'étude, les élèves provenant d'un milieu défavorisé ont un niveau instrumental significativement plus bas que celui d'élèves issus de milieux plus hétérogènes, mais ils comblent leur retard au cours des années suivantes et parviennent même à atteindre un niveau significativement plus élevé. Ed. Gordon en tire la conclusion que, lorsqu'une éducation musicale appropriée pallie le handicap provenant d'un milieu culturellement défavorisé, un élève n'est pas marqué irrémédiablement par ce milieu.

Le niveau socio-économique a également été étudié en relation avec les intérêts artistiques, les goûts, les jugements sémantiques. La recherche de R. Francès, P. Roubertoux, M. Denis (1976) sur *la structure des intérêts artistiques de loisir chez les étudiants* montre que la pratique des arts nécessitant l'acquisition préalable d'une technique — la musique, par conséquent — figure parmi les quelques facteurs qui sont corrélés avec le niveau socio-économique des ascendants directs. Des différences significatives entre enfants issus de milieux sociaux divers sont trouvées par E.S. Meadows (1970) en ce qui concerne les goûts, et par N.C. Brenneis (1970) dans le cas des jugements sémantiques, mais seulement lorsque ceux-ci portent sur la musique du XXè siècle.

Les relations existant entre le développement musical des enfants et la richesse musicale de leur environnement font l'objet de quelques recherches. Dans la plupart des cas, des liens significatifs sont trouvés. H. Wing (1948) constate que si l'un des parents joue d'un instrument de musique, les résultats de l'enfant aux tests se situent souvent au-dessus de la moyenne ; ce fait est encore plus fréquent lorsque les exécutions instrumentales sont données par les deux parents. L.G. Holmström (1963) compare deux groupes de sujets âgés de 9 et 11 ans. Les uns vivent dans un environnement propice à l'épanouissement musical : la radio et un ou plusieurs instruments "nobles" de musique figurent au domicile des parents, un membre au moins de la famille joue chaque jour d'un instrument, les enfants écoutent souvent les émissions musicales à la radio. Les autres n'ont pas ces diverses possibilités de culture musicale. Les capacités musicales des deux groupes, mesurées par les tests perceptifs de Wing et Holmström, diffèrent très significativement : les enfants vivant dans un milieu riche musicalement obtiennent des résultats nettement supérieurs. Utilisant également les tests de Wing pour étudier les niveaux de réussites d'enfants et adolescents âgés de 11 à 18 ans, R. Shuter trouve une corrélation basse (.17) entre ces niveaux de réussites et la fréquence avec laquelle les sujets entendent des œuvres musicales au concert, à la radio, par le disque, la qualité des œuvres entendues étant prise en considération. En revanche, elle constate des liens significatifs entre l'activité musicale des parents, que celle-ci prenne la forme d'audition de disques ou d'exécution instrumentale, et le niveau musical des enfants établi d'après leurs résultats aux tests de Wing, les œuvres qu'ils entendent, et leurs connaissances musicales. D'après l'étude de Ed. Rainbow (1965), des corrélations souvent basses existent entre la richesse musicale du milieu familial et les résultats d'enfants âgés de 10 à 16 ans à des tests de Seashore et Drake, à l'exception de celle qui est obtenue avec le test de mémoire mélodique de Seashore (r = .34). Une recherche, celle de W. Kirkpatrick (1962), porte sur des enfants d'âge pré-scolaire. Il en ressort que, chez l'enfant de 5 ans, la capacité de chanter plus ou moins correctement est significativement liée à une pratique musicale familiale, ne serait-ce qu'au simple niveau des chansons que la mère chante à l'enfant.

Nous avons contrôlé l'influence de quelques variables socioculturelles sur le développement musical de l'enfant. Cette étude porte sur 4.173 protocoles d'expériences provenant d'enfants âgés de 4 à 10 ans, examinés dans des écoles maternelles et primaires de Paris (7è, 11è, 15è et 20è arrondissements) et d'Asnières (Hauts-de-Seine). Nous avons utilisé les résultats de 27 épreuves que nous avons conçues dans le but d'examiner, d'une part, le développement des capacités musicales de l'enfant et, d'autre part, son acculturation musicale c'est-à-dire l'assimilation progressive qu'il fait de certaines caractéristiques de la langue musicale, au moyen d'un apprentissage incident réalisé au contact des œuvres fréquemment entendues dans son environnement culturel. Les conclusions de cette étude (cf. Zenatti, 1976, p. 188) ont été les suivantes :

"1. La profession du père des enfants examinés, la richesse musicale de leur milieu familial, l'éducation qui leur est donnée par la pratique d'un instrument ou du chant, exercent une influence sur le développement musical de ces sujets. Assez faible en ce qui concerne le développement des capacités perceptives, cette influence est nettement plus marquée dans le cas de l'assimilation des caractéristiques de la langue musicale «maternelle» des enfants... C'est la variable «richesse musicale du milieu familial» qui donne lieu le plus souvent à des résultats statistiquement significatifs, la variable «profession du père» est moins importante.

2. Bien que se manifestant déjà à l'âge de 4-5 ans, l'influence de ces trois variables socio-culturelles apparaît nettement à partir de 6-7 ans.

3. Cette influence est particulièrement mise en évidence par des épreuves harmoniques et mélodiques. Son importance est bien moindre lorsque des épreuves rythmiques sont en jeu".

c) Pratique et consommation musicale, en France, d'après des enquêtes et données statistiques.

Le milieu culturel de l'enfant dépend de l'attitude que les parents adoptent envers la musique. Il est donc important de savoir quel rôle joue la musique dans la vie des Français. Enquêtes et données statistiques relatives à la pratique et à la consommation musicales éclairent ce point. L'influence du niveau des études et de la catégorie socio-professionnelle, d'une part, celle de l'âge, d'autre part, sont examinées.

En 1974, la proportion des Français allant au moins une fois par an à des concerts de grande musique était de 6,9 %. La fréquentation des concerts croît avec le niveau des études. Parmi les personnes assistant au moins une fois par an à des concerts, la progression est la suivante : n'ont pas de diplôme : 4,8 % ; ont le certificat d'études : 3,8 % ; ont le brevet ou un certificat d'aptitude professionnelle : 10,2 % ; ont le baccalauréat ou des diplômes d'études supérieures : 19,8 %. Si nous considérons la catégorie socio-professionnelle du chef de ménage, les proportions sont les suivantes : ouvriers spécialisés : 1,8 % ; employés : 7,4 % ; ouvriers qualifiés : 7,9 % ; cadres moyens : 11,6 % ; cadres supérieurs et professions libérales : 21,6 % ; commerçants : 7,5% (A. Girard, 1974).

La radio paraît être l'une des sources d'écoute musicale les plus répandues : un concert diffusé par France-Musique totalise au minimum 500.000 auditeurs, ce qui représente 1400 fois le public moyen d'une salle de concert. En 1971, les auditeurs de cette chaîne étaient au nombre de 58,2 % de la population. Ces auditeurs provenaient d'un milieu essentiellement urbain (63 % habitaient des villes de plus de 100.000 habitants), cultivé (plus de la moitié avait une instruction secondaire ou supérieure). La catégorie socio-professionnelle jouait un rôle important. Dans les mêmes conditions de réception de cette chaîne, les cadres supérieurs écoutaient France-Musique deux fois plus que les agriculteurs (enquête de l'O.R.T.F., 1971). Depuis 1962, 86 % des ménages possèdent un poste de radio, chiffre qui reste constant depuis lors (G. Gallois-Hamonno, 1972). Les émissions de la télévision consacrées à la grande musique ont 7,5 % d'audience (enquête de l'I.F.O.P.).

Selon une enquête de l'Institut national de la statistique et des études économiques, datant de 1969, 37,6 % des ménages possédaient à cette date un électrophone, cet appareil figurant chez 82 % des cadres supérieurs, 40,5 % des ouvriers, 20 % des agriculteurs. Le nombre moyen de disques possédés augmente avec le revenu. Des circuits de distribution, tels que les discothèques municipales ou d'entreprises, contribuent à propager une culture musicale dans des milieux parfois peu favorisés sur le plan pécuniaire (F. Bloch, 1969). Notons, enfin, que l'équipement en moyens techniques de diffusion de la musique dépend du milieu géographique. Selon la même enquête de l'I.N.S.E.E., le milieu urbain était mieux équipé en 1969 que le milieu rural.

Si l'on en juge d'après les chiffres de vente d'instruments, la pratique musicale tendrait actuellement à augmenter. D'après l'enquête de P. Debreu (1970, 1973), 3 % des personnes interrogées pratiquent un instrument de musique, 1,3 % d'une manière régulière. Cette pratique est liée au niveau d'instruction : 9 % au niveau primaire, 35 % au niveau secondaire, 45 % au niveau des études supérieures. L'enquête d'A. Girard (1974) fait apparaître une proportion plus élevée de personnes pratiquant occasionnellement un instrument de musique : 15,4 %.

Le niveau d'instruction exerce une influence sur les goûts. La musique classique est d'autant plus appréciée que le niveau d'instruction est plus élevé, alors que le phénomène inverse se produit pour les variétés, l'accordéon (enquête de l'O.R.T.F., 1966).

Selon des enquêtes de l'Institut français d'opinion publique, la fréquentation des concerts la plus élevée se situe entre 20 et 34 ans (Willener et Beaud, 1972). Parmi les élèves des établissements secondaires, 76,7 % ne sont jamais allés au concert, 90 % ne sont jamais allés à l'Opéra (F. Petitot, 1968). Les jeunes dont le foyer est possesseur d'au moins vingt disques ne représentent que 15 % de l'ensemble de la jeunesse *(ibid.)*.

En 1968, 27 % des élèves des établissements secondaires pratiquaient ou avaient pratiqué un instrument, 7,6 % jouant de la musique classique *(ibid.)*. Les jeunes ont moins tendance à apprendre le piano et le violon qu'à l'époque d'avant-guerre. Par contre, la guitare est l'instrument à la mode. La flûte à bec se répand sous l'influence des méthodes actives. Les chorales, les fanfares ont une activité qui n'est pas négligeable.

D'après l'enquête de 1974, 7,5 % des jeunes de 15 à 24 ans écoutent souvent des disques de jazz, 12,9 % des disques de musique classique, 33 % des disques de musique pop, 44,5 % des disques de chanson (A. Girard, 1974). L'accordéon est beaucoup moins apprécié par les jeunes que par ceux de 50 ans et plus, respectivement, 28 % et 65 % (enquête de l'O.R.T.F., 1966).

Le niveau des études, la catégorie socio-professionnelle, l'âge exercent donc une influence sur la pratique et la consommation musicale, ainsi que sur les goûts. Le milieu géographique donne lieu également à des différences qui s'expliquent, en partie, par un meilleur équipement du milieu urbain, comparé au milieu rural, concernant les divers moyens de diffusion de la musique.

Quelques enquêtes qualitatives, bien qu'insuffisantes, dressent un certain tableau de l'image de la musique dans le public. La musique apparaît pour beaucoup comme un fait de culture réservé à une certaine élite. L'écoute de la musique classique paraît souvent ennuyeuse. Selon une enquête de l'Institut français d'opinion publique, la musique est un mode d'expression et de culture pour 29 % des personnes

interrogées, un mode de loisir pour 26 %. Elle ne manque cependant pas de prestige ; à la question : quels sont parmi les domaines artistiques celui pour lequel vous voudriez, en priorité, compléter vos connaissances, les réponses mettent la musique en tête (Willener et Beaud, 1972). La musique classique reste pour beaucoup un art du passé, les compositeurs les plus cités au cours de ces enquêtes étant Beethoven, Mozart, etc. La même constatation peut être faite après un examen des disques choisis, en 1961, par les abonnés de la Discothèque de France (R. Francès, 1964).

Conclusion

Le plus souvent, les diverses recherches montrent que l'enfant, et peut-être plus particulièrement le jeune enfant, se développe mieux musicalement dans un milieu qui favorise cet épanouissement. Ce fait est-il dû seulement à l'influence de l'environnement ou bien l'hérédité intervient-elle également, le milieu étant créé par des parents qui aiment la musique et ont eux-mêmes des capacités musicales ? Les opinions diffèrent sur ce sujet. Cependant, à l'heure actuelle, la plupart des psychologues et biologistes s'accordent pour reconnaître qu'il n'y a "pas lieu d'opposer, comme on le fait trop souvent, *hérédité* et *milieu...* Ces deux facteurs contribuent essentiellement à la formation de l'être humain : ils collaborent intimement, ils s'intriquent, au point qu'on est souvent en peine de faire la discrimination entre ce qui revient à l'un et ce qui revient à l'autre" (J. Rostand, 1975, p. 15). D'autre part, la motivation tient un rôle important dans le domaine du développement intellectuel : "les enfants ne résolvent aucun problème par l'intelligence seule. Non seulement leurs connaissances acquises, largement dépendantes du milieu culturel, leur fournissent des instruments pour cette tâche, mais encore leur curiosité, leur désir de comprendre, leur habitude de réfléchir conditionnent leur réussite... Ces motivations peuvent bien avoir aussi à la fois une base héréditaire et une origine environnementale : elles sont de toute façon distinctes d'une aptitude cognitive qui n'existe sans doute pas à l'état pur" (J. Larmat, 1973, p. 81). De même, la motivation contribue d'une manière essentielle au développement musical. Enfin, "on tient pour acquis que *les premières années jouent un rôle particulièrement décisif* pour l'avenir intellectuel de l'adulte" *(ibid.,* p. 126). Qu'en est-il de son avenir musical ? Ce point reste à préciser d'une manière générale. Cependant, des recherches portant sur des aspects particuliers du développement musical montrent, par exemple, que l'oreille absolue se forme d'une manière précoce sous l'effet de l'environnement et de la pratique musicale.

Est-il besoin de souligner l'importance primordiale de l'enseignement donné à l'école qui doit suppléer les insuffisances éventuelles de l'environnement familial ? Des divers résultats expérimentaux, il ressort que cette formation est essentielle entre deux et dix ans, par conséquent au niveau de l'école maternelle et de l'école primaire. C'est de la formation donnée par le milieu, familial et scolaire, que dépend une évolution normale du développement musical de *tous* les enfants et un épanouissement de leurs aptitudes.

Références bibliographiques

F. BLOCH, Le disque et la vie culturelle, *Les Cahiers Français,* Janv.-Fév. 1969

N.C. BRENNEIS, *Mood differential responses to music as reported by secondary music and nonmusic students from different socio-economic groups,* Miami University, 1970.

C. CHILAND, *L'enfant de six ans et son avenir. Etude psychopathologique.* Paris, P.U.F., 1971.

P. DEBREU, *Les comportements de loisirs des Français,* INSEE, 1970, 1973.

R. FRANCES, La langue musicale dans la société contemporaine, *Sciences de l'Art,* 1964, *1,* 29-46.

R. FRANCES, P. ROUBERTOUX, M. DENIS, *Culture artistique et enseignement supérieur,* Paris, Mouton, 1976.

G. GALLOIS-HAMONNO, *Des loisirs, analyse économiques de la demande de loisirs en France,* SEDEIS, 1972.

E. GORDON, A comparison of the performance of culturally disadvantaged students with that of culturally heterogenous students on the Musical Aptitude Profile, *Psychology in the Schools,* 1967, *4 N° 3,* 260-262.

E. GORDON, Third-year result of a five-year longitudinal study of the musical achievement of culturally-disadvantaged students, *Experimental Research in the Psychology of Music, 8,* Iowa City, University of Iowa Press, 1972, 45-64.

E. GORDON, Fourth year results of a five-year longitudinal study of the musical achievement of culturally disadvantaged students *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics,* 1974, *9 (1-2),* 79-89.

J.D. HILL, A study of the Musical achievement of culturally deprived children and culturally advantaged children at elementary school level, *Experimental Research in the Psychology of Music,* Iowa City, University of Iowa Press, 1970, 95-123.

L.G. HOLMSTROM, *Musicality and Prognosis. Some factors related to success in school music situations,* Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1963.

J. LARMAT, *La génétique de l'intelligence,* Paris, P.U.F., 1973.

E.S. MEADOWS, *The relationship of music preference to certain cultural determiners,* Michigan State University, 1970.

O.R.T.F., L'accueil fait à la musique par les auditeurs, les téléspectateurs et les discophiles, *Opinions,* 1966.

O.R.T.F., Le public de France-Musique, *Opinion,* 1971.

O.G. PARKER, *A Study of the relationship of aesthetic sensitivity to musical ability intelligence and socioeconomic status,* University of Kansas, 1961:

F. PETITOT, *Mille jeunes et la musique,* IFOP, 1968.

E.L. RAINBOW, *A pilot study to investigate constructs of musical aptitude,* State University of Iowa, 1963.

G.W. ROBINSON, *An investigation of relationships between certain psychological and socio-cultural variables and successful beginning string instrument study,* Texas Tech University, 1969.

M. REUCHLIN, Les facteurs socio-économiques du développement cognitif, *Milieu et développement,* Paris, P.U.F., 1972, 69-136.

J. ROSTAND, *L'hérédité humaine,* Paris, P.U.F., 9è éd., 1971.

SECRETARIAT D'ETAT A LA CULTURE, Avant-propos d'A. GIRARD, *Pratiques culturelles des Français,* 1974.

R. SCHUTER, *The psychology of Musical Ability,* Londres, Methuen, 1968.

R.F. WERMUTH, *Relationship of musical aptitude to family and student activity in music, student interest in music, socioeconomic status and intelligence among Caucasian and Negro middle school students,* The Ohio State University, 1971.

WILLENER et BEAUD, *Vers une troisième culture,* Cordes, 1972.

H. WING, Tests of musical ability and appreciation, *Br. J. of Psych.,* 1948, Mon. Suppl. 27.

A. ZENATTI, Influence de quelques variables socio-culturelles sur le développement musical de l'enfant, *Psychologie française,* 1976, *21 N° 3,* 185-190.

LES MUSIQUES ACTUELLES (4) *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LA VOIX

La conception classique de l'art vocal distingue le chant du parler, avec deux compromis : le *récitatif,* chant déclamé dont les éléments mélodique et rythmique suivent les inflexions de la phrase, et le *parlando* spécifique de l'opéra-bouffe, qui est un chant syllabique mené rapidement. Le chant a d'ailleurs de tout temps occupé la première place dans la musique, chacun de nous disposant de tous les organes nécessaires à la formation de la voix. L'importance du chant est si grande qu'il a été à l'origine de la plupart des formes instrumentales et de toute science musicale. Sans remonter très loin dans l'histoire du chant, relevons que jusqu'à la Renaissance les formes musicales les plus élaborées sont vocales et qu'elles offrent déjà des effets très diversifiés, notamment dans le chant grégorien et la monodie profane. La période classique voit naître l'art lyrique où la voix, évoluant dans le cadre naturel de la tonalité, est habile à exprimer le sentiment religieux dans l'oratorio, l'amour et la gloire dans l'opéra, le réalisme dans l'opéra-comique, et la vie quotidienne dans l'opéra bouffe. Tous les compositeurs d'alors demandent à la voix d'être belle, souple et expressive, lui destinant des chefs-d'œuvre comme *Castor et Pollux* de RAMEAU, *Alceste* de GLUCK ou les *Passions* de J.S. BACH. Mais c'est MOZART qui, pratiquant avec génie toutes les formes lyriques, procède à la répartition et à la classification des voix selon leur tessiture, leur timbre et leur puissance en fonction du caractère des personnages qu'il réunit sur la scène. Ce classement reste toujours valable.

Les romantiques ne font vocalement que continuer Mozart, apportant toutefois plus d'importance au rôle expressif du chant - rôle qu'ils imposent aussi à l'orchestre -, cela aux dépens de l'amplitude et de la virtuosité ; dans ce but, ils font tendre les voix un peu plus vers l'aigu ; notamment VERDI pour le baryton *(baritono Verdi)* et WAGNER pour le fort ténor *(Heldentenor).* Chez eux comme chez MAHLER (dans la *Symphonie n° 8* et le *Chant de la Terre*) la voix se trouve ainsi mieux appropriée à l'expression des thèmes qui leur sont chers, la nature, la passion et la mort. L'expression romantique de la Mort notamment présente deux sommets de l'art vocal, celle *d'Isolde* dans *Tristan,* au chromatisme si expressif et, sommet des sommets, celle de *Boris Godounov,* d'écriture traditionnelle, dont les accents tragiques se trouvent prolongés par le glas des cloches et l'écho lointain d'un chœur funèbre.

DEBUSSY s'éloigne de cette conception romantique ; à par quelques très rares passages passionnés, le chant n'est plus chez lui qu'un récitatif à peine enveloppé par l'orchestre, où l'expression semble vouloir toujours se cacher : si on la compare à celle *d'Isolde* ou de *Boris,* la mort de *Mélisande* est presque silencieuse, le rêve et le symbole estompant la passion, la voix s'attachant à la prosodie et usant à cet effet de petits intervalles. On sent bien qu'après Debussy rien ne peut plus être comme avant, et que le temps est venu de lever les barrières dressées par la tradition entre le chant et le parler. Et c'est alors qu'arrive SCHONBERG, avec le dodécaphonisme, le système sériel et l'atonalité auxquels les traditions vocales antérieures ne peuvent facilement s'adapter ; Schönberg qui élargit, en la rendant plus libre encore mais moins souple et moins naturelle la déclamation de *Pelléas,* sans toutefois se dégager totalement de celle de *Tristan.* Ce sont le *Quatuor n° 2 en fa dièse mineur* avec soprano (1908), les *Gurrelieder* (1911) pour cinq voix solistes, chœur mixte, trois chœurs d'hommes et orchestre ; parmi ses sections on remarque celle intitulée *Des Sommerwindes wilde Jagd* où des croix sont mises à la place des notes au-dessus du texte. Dans *Pierrot lunaire* (1912), afin d'éviter les erreurs des interprètes, Schönberg précise que «la mélodie écrite pour la voix parlée ne doit pas être chantée, sauf aux endroits spécialement indiqués. La mélodie doit etre transformée par le récitant, qui devra tenir compte avec précision des intervalles prescrits». Il faut dire que les lignes vocales y sont hérissées de difficultés placées dans une tessiture exceptionnelle, avec des intervalles sans relations tonales et peu mélodiques, et des imitations délicates à mettre en place avec la partie d'orchestre. Schönberg se serait-il rendu compte de ces difficultés ?... *L'Ode à Napoléon Bonaparte* (1942) ne présente plus guère de ces grand intervalles et la notation n'en est plus la même. Ainsi est né avec Schönberg le *Sprechgesang* (le parler-chant) qui marque le tournant le plus important dans la rénovation de l'écriture vocale et qu'Alban

* Suite au no 239, 240, 241, 242

BERG reprend de trois façons dans certaines parties de *Wozzeck :* le *parler* ordinaire, le *parlando* et la *déclamation lyrique.* L'usage qu'en fait ici le musicien meuble la musique de cet ouvrage - le dernier opéra, au sens propre du terme, à avoir été écrit - l'enrichit de tels accents dramatiques que, pour reprendre un jugement que nous avons formulé ailleurs «il est un drame aussi bouleversant que *Boris Godounov* ou que *Tristan et Isolde,* et l'une des plus belles œuvres lyriques qui soit». Pour en terminer avec l'influence par les Viennois sur l'évolution de l'art vocal, précisons encore que WEBERN, - ce musicien auquel se réfèrent parfois encore des compositeurs actuels, - qui évite dans son œuvre tout discours, qui pratique un *chant pur* intégré à des petits ensembles d'instruments et recherche la sonorité naturelle pour la mettre en valeur dans de courtes incises, qui évite la répétition et manifeste volontiers son antiromantisme, Webern contribue aussi à la naissance d'un nouveau style vocal, qu'on ne peut apprécier qu'en examinant quelques-unes de ses composantes.

On y discerne toutes sortes d'effets nouveaux qu'on ne peut juger objectivement qu'en fonction du contexte où ils se trouvent insérés. En ce qui concerne la langue, on rencontre des émissions de voyelles et de consonnes pures, articulées différemment, des onomatopées, etc... En ce qui concerne le texte, des éparpillements de phrases, de mots ou de syllabes passant d'une voix à l'autre sans ordre logique, des emprunts aux langues étrangères, européennes ou orientales, des collages de textes provenant de sources différentes, etc. Pour la voix, des cris de joie ou de détresse, des balbutiements, des gémissements, des soupirs, des souffles, du bégaiement, etc. Enfin, au point de vue strictement musical, les extrêmes des tessitures préférées au médium cher à la tradition, l'imprécision dans la hauteur des sons, des ruptures brutales de registres, de timbres, des oppositions, de nuances ou d'effets, des imitations de bruits ou d'instruments etc. Tous ces effets concourent à repousser le plus loin possible le lyrisme du chant traditionnel. Devant de telles prouesses imposées à l'interprète, le compositeur doit parfois préciser sur sa partition les positions phoniques des lèvres du chanteur, de sa langue, de son larynx, etc. Effets pouvant être variés à l'infini, qu'on peut associer à de la musique électronique comme c'est le cas pour l'oratorio de Pentecôte *Spiritus intelligentiae sanctus* (1957) de KRENEK, où les solistes et les chœurs chantent le texte en latin en gardant leur timbre naturel ; qu'on peut aussi «manipuler» à la manière de CAGE dans ses *Song-Books* (1957-1970) dont certaines parties *(Song with electronics)* sont soumises à des modulations magnétiques.

Dans le but d'éclairer le lecteur désireux d'en savoir plus, nous lui proposons quelques partitions parmi les plus caractéristiques, en plus de celles citées plus haut. En prévenant toutefois l'éducateur qui voudraient les commenter dans ses classes : car il y a un tel fossé entre la musique vocale d'avant-garde et le chant traditionnel tel qu'il est toujours défendu par la chanson, l'art lyrique et l'enseignement officiel, qu'on risque de n'offrir aux jeunes auditeurs que l'aspect le moins agréable, voire caricatural, de la musique contemporaine et de jeter ainsi le discrédit sur tout ce qui s'écrit aujourd'hui. Il est donc indispensable d'avancer avec prudence et à petits pas, en ne faisant entendre d'abord que de très courts fragments, extraits d'ouvrage vraiment valables comme : *Le Songe à nouveau rêvé* de JOLIVET, sorte de concerto pour voix et orchestre ; le *Marteau sans maître* de BOULEZ , la *Cantate pour elle* de MALEC, pour harpe, bande magnétique et voix, dont les effets s'inscrivent dans une tessiture particulièrement étendue, allant du *la grave* au *contre ré ; La Passion selon saint Luc* de PENDERECKI ; les *Nuits* de XENAKIS, réquisitoire vibrant contre les régimes totalitaires ; et *l'Orestie* du même compositeur, qui réunit habilement de grands moyens sonores ; le *Chant des Adolescents* de STOCKHAUSEN, où voix et instruments traités électroniquement se fondent dans des pages lumineuses ou pittoresques ; *Omaggio a Joyce* de BERIO, long continuum s'établissant entre la voix et l'électronique ; et encore *Circles* du même compositeur, où la percussion joue le rôle peu commun d'amplificateur des divers effets ; enfin, la déchirante *Plainte pour Ignacio Sanchez* d'OHANA. Mais nous allons parler plus longuement de ces deux derniers musiciens qui accordent à la voix une place exceptionnelle dans leur œuvre.

Maurice OHANA

Originaire d'Afrique du Nord où sa famille venue d'Andalousie s'était fixée, M. OHANA (1914) a fondé en 1947 - en réaction contre le dodécaphonisme et le néoclassicisme des Six et de STRAWINSKY - le *Groupe du Zodiaque* dont la raison d'être est la défense et la liberté de la pensée créatrice. Ce groupe comprend le Polonais SKOVATCHEWSKI *(Cantiques des cantiques),* l'Argentin Sergio de CASTRO et les Français Pierre LA FOREST DIVONNE *(Concerto pour piano)* et Alain BERMAT. La *Plainte pour Ignacio Sanchez Mejiaz* (1950) de Ohana est écrite pour récitant, baryton, chœur et orchestre de chambre sur un poème de Garcia Lorca, en hommage posthume au torero Sanchez Mejiaz. Avec des moyens très sobres, cet oratorio évoque la mort du torero dans un style à la fois émouvant et poétique. *Cris* (1968) est destiné à douze chanteurs a cappella soutenus par la percussion ; procédés traditionnels et effets modernes s'y succèdent dans une musicalité toujours présente. On relève encore dans la musique vocale les *Cantigas* (1955) sur des poèmes religieux espagnols du XIVè s. pour chœur et dix-huit instruments, certains permettant les tiers de ton ; enfin un opéra de chambre, *Syllabaire pour Phèdre* (1967) aux harmonies grinçantes. Dans la musique instrumentale, Ohana s'en tient généralement aux timbres traditionnels mais en les

modifiant parfois. C'est ainsi que dans *Sorôn-Ngô,* composition vigoureuse, le piano a ses cordes mises en vibration par des baguettes ou des mailloches, ce qui lui donne des résonnances de percussion. Si le style vocal du musicien présente dans ses débuts des similitudes avec celui de FALLA, si sa polyphonie est voisine de celle de DEBUSSY et si son inspiration puise ses sources dans les folklores d'Espagne et d'Afrique du nord, il s'est progressivement libéré de ces attaches pour se forger, depuis le *Syllabaire,* un style bien personnel où le sens du drame voisine avec celui de la couleur orchestrale.

Luciano BERIO

Italien de naissance, Luciano BERIO ne peut manquer de s'intéresser au chant par tradition ; d'autant plus qu'il a travaillé la composition avec Luigi DALLAPICCOLA, auteur de nombreuses musiques vocales, et qu'il a été accompagnateur dans les classes lyriques du Conservatoire de Milan. Depuis quelques années, il enseigne l'écriture à New-York.

Circles («Cercles», 1960) sur les *Poèmes 1923-1945* de Cummings, est une partition pour récitante, harpe et deux percussions. Il s'agit là, dit le musicien, «de l'élaboration de trois poèmes dans une forme vocale unifiée, où les actions vocale et instrumentale se conditionnent réciproquement». La partition débute sur la voix à découvert, soutenue ensuite par quelques touches de harpe ; on remarque aussitôt ces attaques prolongées en bouche fermée, ces trilles de faible amplitude, ces grands sauts d'intervalles qui font partie des procédés nouveaux. La percussion intervient pour amplifier les effets vocaux. *Epifanie* (1961) est une suite de mouvements instrumentaux, au centre de laquelle est insérée une suite très lyrique de pièces vocales pour mezzo ou soprano dont les textes sont de Proust (A l'ombre des jeunes filles en fleurs), de Joyce (Ulysse), de Machado (Nuevas canciones), de Sanguinetti, Simon et Brecht. Les deux suites peuvent être soit exécutées séparément, soit se combiner. *Visage* (1961) veut exprimer l'angoisse de la femme dans sa vie de tous les jours ; la voix, en plus du cri, ne prononce qu'un mot, «parola» que le musicien manipule sur bande magnétique. Dans *Sequenza III* (1966) pour voix seule se trouvent réunies toutes les prouesses techniques qu'on peut exiger d'un interprète. Le texte se limite à quelques vers de Markus Kutter :

«give me a few words / for a woman to sing / a truth allowings us / to build a house / without worrying / before night comes. (Trouve les mots nécessaires à une femme pour qu'elle chante une vérité, afin que nous puissions construire une maison et chasser le souci avant que tombe la nuit.

Ces vers sont travaillés sans tenir compte de leur construction littéraire mais pour leurs possibilités sonores. Un «murmure tendu» ouvre la partition, suivi d'effets très diversifiés. On y remarque des rires «derrière lesquels, dit le musicien, se dissimule le souvenir de Grock, le dernier grand clown». Tous les effets que l'organe peut rendre, toutes les prouesses qu'elle peut exécuter figurent dans cette étonnante partition.

Aux voix encore sont destinées les partitions de : *Omaggio a Joyce* (1959) où, à partir de mots, de parties de phrases empruntés à *l'Ulysse* de Joyce en anglais, français et italien, et manipulés par l'électro-acoustique, se construit une polyphonie très riche : *Laborintus II* (1965), «hommage à Dante», montage composite de chants, de récits, de sonorités instrumentales et électroniques et de scènes interprétées par huit comédiens-mimes ; *Sinfonia* (1968) qui comporte des citations musicales, empruntées à Bach, Mahler, Debussy, Ravel, Schönberg, etc., ainsi que des références littéraires notamment à Lévy-Strauss et à Beckett ; *Prière* (1968), «hommage à Stockhausen pour ses quarante ans» qui évoque dans les langues anglaise, française et italienne les événements survenus à Paris en mai 1968 ; *Récital* (1973), qui est une carricature - un peu trop chargée à notre avis - de la *coloratur* chère à l'art lyrique traditionnel. *Opera* enfin, entendu au Mai florentin de 1977 dans sa nouvelle version, qui appartient plutôt au *théâtre musical,* forme nouvelle que nous présenterons prochainement ; c'est un commentaire «moral» sur trois thèmes marqués par le destin et la mort : le naufrage du Titanic qui heurta un iceberg en 1912, un séjour dans un hôpital, et le mythe d'Orphée et Eurydice. La musique vocale touche là à une grandeur et une émotion que le musicien avait rarement atteintes jusqu'ici.

La curiosité toujours en éveil et l'imagination fertile de Berio, servies il faut le souligner par une connaissance approfondie de l'écriture, se retrouvent aussi dans le domaine purement instrumentale. Citons les *Momenti* (1960) pour instruments électroniques ; les *Tempi concertati* (1960) pour quatre groupes d'instruments conduits par une flûte ; *Bewenung* (1971) pour grand orchestre, puissant et coloré ; *Coro* (1976) pour soli, orchestre et chœurs sur des motifs d'inspiration folklorique presque tous écrits par le musicien. En dépit de leur difficulté d'exécution, toutes ces partitions sont parmi les plus fréquemment jouées des musiques actuelles, et les mieux acceptées par le public, en Europe comme aux Etats-Unis.

Krzysztof PENDERECKI

Krzysztof PENDERECKI (1933) a été longtemps le chef de file de cette Ecole polonaise si prospère depuis quelques années. Sa musique vocale est aussi riche que sa musique instrumentale, et c'est d'ailleurs une *Passion selon saint Luc* datée de 1965 qui l'a fait connaître au

audaces d'écriture, ce thrène constitue une émouvante lamentation. Les spécialistes de la graphie moderne apprécieront encore celle que le musicien emploie dans *Anaklasis* (1960) pour cordes et percussions ; on y remarque des points de différentes grosseurs, des lignes de profils divers, des traits, des flèches dont l'indétermination indique chez l'auteur une volonté de se libérer des contraintes auxquelles il s'est autrefois soumis, notamment celles de l'écriture sérielle.

● ●

● ●

monde entier. Il semble également que ce soit dans le domaine spirituel où il excelle, qu'il a le mieux exploité les résultats de ses recherches formelles, vocales et instrumentales. Il est un des rares musiciens actuels, avec Jacques CHAILLEY, Jean LANGLAIS et Olivier MESSIAEN, qui se soit engagé avec autant de ferveur dans la voie trop délaissée de la musique liturgique. Si les *Strophes* (1958) pour récitant, soprano et dix instruments recourent parfois aux procédés vocaux promus par l'Ecole de Vienne, par contre les *Psaumes de David* (1958) pour chœur, percussion et deux pianos allient à la fois, dans le second mouvement surtout, le style grégorien et une série de sons chromatiques disséminés parmi les divers instruments. Le *Stabat Mater* (1962) est destiné à trois chœurs de seize voix chantant a cappella ; certains effets vocaux y figurent dans une recherche parfaitement contrôlée de sonorités nouvelles. Un motif d'essence grégorienne sert de thème de base à la dernière des trois parties, qui conclut d'une manière ineffable sur un simple accord parfait majeur de ré. *La Passion selon saint Luc* est destinée à trois solistes, un récitant, un chœur de garçons et un orchestre. La partition offre deux volets : *Passion,* puis *Mort du Christ;* établie sur une série dodécaphonique *(si bémol- la-do-si bécarre),* elle ne néglige pas pour autant d'autres éléments propres au style de Penderecki, à savoir les clusters, les glissandos, les quarts de ton, la voix parlée ou chuchotée, les cris, etc. Tous ces effets ou ornements ôtent à la structure sérielle beaucoup de son relief, quand on écoute cette très belle Passion. La forme opéra intéresse aussi le compositeur : à partir d'un livret écrit par lui-même, inspiré d'une pièce *The Devils of Loudun* de Huxley qui traite de la sorcellerie, il a écrit une œuvre lyrique *(Les Diables de Loudun)* dans laquelle il reprend la plupart des procédés utilisés dans ses ouvrages précédents. Il fait de même dans *Utrenya,* un oratorio pour cinq voix solistes, deux chœurs et un ensemble instrumental ; la plupart des motifs s'apparentent, par leurs modes notamment, aux chants religieux de l'église orthodoxe.

Le *Thrène pour les victimes d'Hiroshima* (1960), son œuvre la plus célèbre recourt à l'utilisation massive de groupes d'instruments à cordes uniquement, donnant des sonorités étendues aux bruits ; celles, par exemple, émises en frappant des doigts ou du talon de l'archet, la table supérieure du violon. Aucune tonalité fixe, peu d'harmonies véritables sous les «sons indéterminés», certains étant même laissés à la convenance des interprètes. La notation est établie grâce à une vingtaine de signes conventionnels précisés en tête de la partition qui n'utilise guère la portée ; et quand celle-ci est tracée, elle présente un nombre variable de lignes afin de limiter dans l'aigu ou le grave les clusters et l'«épaisseur» d'éléments évoluant sur des divisions infimes du ton. La partition se termine d'ailleurs sur un emploi massif de quarts de ton. Et malgré toutes ces subtilités, toutes ces

HENRI DUTILLEUX :

TOUT UN MONDE LOINTAIN...

Partition : Edition Heugel P.H. 298.

Discographie : E.M.I. C. 069 - 02687 - V.S.M.
1) Grand Prix National du Disque - Académie du Disque Français 1976.
2) Grand Prix International Koussevitzky - attribué par le jury du Festival de Montreux (Suisse).

A propos de Ch. Baudelaire dans «*L'Imaginaire*» (p. 192) Jean-Paul Sartre écrivait : «*Je vis, dans l'espace libre, sur un fond absolument sombre, une tache de couleur bleu vert, dans le genre de la couleur du vitriol et comme jetée là d'un seul et large coup de pinceau. La tache était plus longue que large - peut être deux fois plus longue que large - Aussitôt le savoir que cette couleur doit exprimer le morbide, la décadence spécifique qui caractérise Baudelaire, je cherche si cette image peut s'appliquer à Wilde ou à Huysmans. Impossible : je sens une résistance aussi forte que si on me proposait quelque chose de contraire à la logique. Cette image ne vaut que pour Baudelaire et, à partir de cette minute, sera pour moi représentative de ce poète*» *(idées N.R.F.).*

De récentes présentations de Rägamala à la Galerie Marco Polo à Paris, nous ont incité à citer ces lignes. Les Râgamalas représentent, selon Coomaras Wamy des situations de l'expérience humaine, ayant le même contenu affectif que celui qui forme le thème musical.

Il s'agit de tableaux destinés à entretenir des rêves romantiques des nombreuses femmes qui peuplaient le harem de monarques provinciaux aux Indes et ces femmes savaient, naturellement interprêter les symboles et les idéaux amoureux que représentait l'image. Le Paon était «*l'amoureux absent*», le lotus symbolisait la jeunesse, les chevreaux, l'amour «*en union*», les petits canards, l'espoir de retrouver le bien aimé, le coq, la venue du jour, les lampes : le feu de la passion. Ainsi les râgamalas réalisaient au XVIIème et au XVIIIème siècle l'union unique entre musique, peinture et poésie. Ces représentations apparaissent avec «*l'acte proprement dit de compréhension*». Ainsi J.Paul Sartre explique les symboles en s'appuyant sur les théories de Flach. En relisant le poème «*Le Poison*» extrait des «*Fleurs du Mal*», nous retrouvons les couleurs qui ornaient et rehaussaient les miniatures des Râgamalas «*l'or de sa vapeur rouge*», «*plaisir noirs et mornes*», «*tes yeux verts*». Il y a ici association de mots et de couleurs, de sons musicaux et de parfums, d'images et de «*schèmes symboliques*» qui restent selon Sartre, une expression assez vague et qui proviendrait de la «*Sphaerenbewusstein*» c'est-à-dire de la conscience des sphères - sorte de savoir pur antérieur à l'image - Le lecteur pourra se reporter au célèbre poème «*Correspondances*» où «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*». (1).

Aux Indes il y avait une relation entre la mélodie et l'heure du jour, de la nuit, de la saison, c'est-à-dire du temps proprement dit et l'on sait, comment Henri Dutilleux s'est montré particulièrement intéressé par les problèmes du temps musical non seulement par ce qui implique la durée d'un son mais aussi la forme, avec ces cadres «*pré-établis*», comme ceux de la sonate ou de la symphonie classique nous prouvent l'attachement d'un compositeur à la juxtaposition d'éléments qui sont le reflet des mouvements même de son âme. Ce fut un des thèmes de la «*Mise en question*» qui eut lieu récemment à l'auditorium 105 de la Radio, lors de la «*Journée Henri Dutilleux*» - 29 janvier - dans le cadre des «Perspectives du vingtième siècle. En 1975, à France Culture, G. Delerue déclarait : «*Dutilleux est un musicien qui est le poète, l'artiste, le grand honnête homme... avec sa parfaite sincérité et souci du détail*» et M. Ohana ajouta le 4 juin de la même année «*sans Dutilleux, la musique serait seule*».

Rappelons que «Tout un monde lointain» qui n'est ni un concerto, ni une illustration sonore», débute par «Enigme» qui porte en épigraphe. «... Et dans cette nature étrange et symbolique» (poème XXVII). (Sed non satiata). Il faut comprendre que c'est un thème d'accord = (exemple A) «*qui servira d'élément de transition entre les différentes parties de l'œuvre*» (Notice de l'auteur). Durée : 5 minute 30. De longues tenues d'instruments à cordes sont la première exposition de ce thème d'accord et c'est ce qui donne peut-être une certaine «*fermeté*» à cette période (cadence du violoncelle solo) comme à l'ensemble de l'œuvre.

A 24 (page 31) ce thème d'accord est transposé et il

(1) Hoffmann (E.T.A.) écrit dans Kreisleriana, (pensées très détachées) qu'il perçoit «une manière d'accord entre les couleurs, les sons et les parfums».

Avec l'autorisation de l'auteur. Ed. Heugel et Cie.

sert déjà d'élément de transition avec la seconde partie que nous abordons maintenant : *«Regard»*.

«J'ai senti, dit l'auteur, que *peut-être l'œuvre à laquelle je songeais - avec cette commande - pouvait se situer dans cet univers». «J'ai voulu me servir de quelques fragments pour les mettre en épigraphe».* Ici il s'agit, de Charles Baudelaire, d'un extrait de *«Le Poison»*.

«... Le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts
Lacs ou mon âme tremble et se voit à l'envers...»

Le violoncelliste qui joue, en grande partie, dans l'aigu, est une sorte de médium entre l'univers musical et le poète. Citons dans ce genre d'ouvrages *«Gaspard de la Nuit»* de M. Ravel. Il s'agit, dans l'œuvre d'Henri Dutilleux, d'étudier la formule qui permet une fusion de la voix orchestrale et de celle du violoncelle dont les aigus accusent le contraste avec les basses qui apparaissent de temps à autre et l'on doit, selon son interprête et dédicataire, M. Rostropovitoh, ressentir une impression de vertige physique. En fait c'est plutôt l'émotion qui nait d'un regard de femme pour un homme et les lacs ne sont que des symboles mais quels symboles ! L'orchestre est, dans cette seconde partie, surtout composé de cordes et de quelques bois. Il n'y a aucune participation des cuivres. Cependant entre 41 et 44, l'emploi des cors et des trompettes dans les dernières mesures de *«Regard»* permet d'assurer l'indépendance de cette période de transition avec le rappel de l'élément constitué par le thème d'accords abordé pour la première fois dans *«Enigme»* et utilisé entre 1 et 4 avec une montée par quartes. Le *plan de «Regard»* est établi d'après les changements de mouvements qui délimitent les épisodes suivants :

— Extrêmement calme croche = 63-76.
— Toujours extrêmement calme (mais sans lenteur)

REGARD II

(♪ = 63-76 max) 1 Solo (col Cb.) 2 Le poison

HARPE (ex. 1)

"... le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit
à l'envers..."

Extrêmement calme (B)

p sostenuto

9 violons

12/8 - 6 violoncelles
- 6 contrebasses

pizz. arco morendo

— Très calme puis Tempo primo (noire = 60).

La note pivot de départ - *la 4* - à la première mesure, est curieusement - au - *si bémol 4* (mes. 7) et au *mi bémol 5* (mes. 10) à la partie de cello solo. Quant aux autres parties, elles sont représentées par des cordes divisées par 3, à l'exclusion des alti. On notera la présence des contrebasses qui jouent soit pizzicato, soit avec l'archet. Les timbales, d'abord en solo, la harpe se distribuent les intervalles de quintes ou quartes diminuées dessinées, à l'instar de l'octave diminuée du violoncelle, dans le grave. Le thème *(exemple B)* est réexposé avec la doublure

(ex. 2). (B')

fl. htb. violons vcelles vcelle solo Timb

ed. Heugel PH298

des flûtes par les violons (mes. 16) *(Ex. B')* en conclusion de cette section où le soliste a la dernière note sinon le dernier mot !

La deuxième section est amorcée par A, toujours dans un caractère plaintif avec des répétitions nombreuses de triples croches, comme en une sorte d'incantation présentée aux alti, et aux contrebasses, se trouve un ostinato **(sol dièse do)** de la mesure 15 à la mesure 27. Les intervalles de la ligne mélodique du soliste ont tendance à s'étendre de plus en plus et plane dans les suraigus.

Ce qui est important **(exemple 2 C)** est l'extraordinaire floraison de lignes mélodiques découlant de la tête du thème initial avec l'alternance de tierces et de secondes.

Au début de la deuxième partie de cette section, l'accompagnement des clarinettes se déroulant en guirlandes languides est bientôt imité par les trois pupitres de premiers violons, avec un souple balancement imposé par les mesures 6/8, 12/8 ou 2/8, 3/8. Le **Thème A** est amplifié, partant de la note pivot la 5 avec répartition chromatique par groupes de triades que l'on trouve fréquemment dans l'œuvre de Ravel voire de A. Copland.



La troisième section est indiquée *«Très calme»*, introduite par de longues tenues de doubles cordes, sur la pointe de l'archet (n° 38 de la partition) avec les pizzicati des contrebasses. La queue du thème est relayée par les pupitres des premiers violons qui reprennent cette idée en miroir (mt rétrograde) *(«... et se voit à l'envers»* (2)*)*, et l'on portera son attention sur la montée du soliste en quintes aboutissant sur un fragment de gamme par tons.

Le célesta intervient précédant l'orchestre à cordes dont l'intensité s'infléchit vers les sonorités pianissimo.

Au tempo primo, c'est la réexposition de l'introduction *d'«Enigme»* avec une percussion discrète suggérant sans doute quelques rides sur les eaux des lacs, larmes des yeux de la femme aimée.

Enfin nous assistons à une montée de l'orchestre sur une tenue du cello solo qui éteint peu à peu le fa dièse(morendo). Ce processus est relié au même élément de transition abordé pour la première fois dans «Enigme» (1 jusqu'à 4). Les nombreuses percussions aux sonorités ouatées, telles que les marimbas, le célesta, nous enni vrent. Puis c'est l'arrivée sur un décrescento (**Ré 2** à la timbale) et sons identiques aux octaves inférieures et supérieures à l'orchestre. Durée de *«Regard»* : six minutes.

3 **«Houles»**

Ce n'est pas non plus ici une œuvre à programme. C'est une sorte de poème, également concertant, témoin la grande cadence qui ouvre le troisième volet. Après *«Enigme»* et *«Regard»* voici en épigraphe un extrait de *«La Chevelure»*, de Ch. Baudelaire (1821-1867). Il faut savoir que *«Tout un monde lointain...»* avait été créé à Paris, après Aix, au moment de la commémoration du 150ème anniversaire de la naissance du poète.
«Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve»
«De voiles, de rameurs, de flammes, et de mâts».

La musique reste un climat, une ambiance inspirée par la lecture. Ici aussi, il y a un phénomène *«d'osmose»* entre l'orchestre et le violoncelle **(exemple C')**. Selon l'auteur, **la première section** est préfigurée dans *«Enigme»* à la troisième mesure du chiffre 4. Ce morceau s'enchaîne sur un ré grave de contrebasse et dans une mesure à cinq-quatre.

(2) Extrait de «Le poison» Ch. Baudelaire.

Nous pouvons distinguer deux départs, l'un dans un mouvement «Large et ample (noire 44-48) l'autre à 45 sur un **fa 1** grave. Les parties de clarinettes dialoguent pendant quelques mesures avec la harpe et le soliste. A la mesure 8 le **thème C** reprend sa progression, en doubles cordes (sixtes et septièmes) sans tonalité déterminée, avec une intervention du tam-tam medium, lequel souligne avec la mailloche, l'aigu du violoncelle. Peu à peu celui-ci parait, après un trait acrobatique, épouser un petit motif, lancé, sur un rythme qu'affectionne Henri Dutilleux, par les flûtes et les hautbois, motif qui sera développé à la quatrième section d'«HYMNE» (mes. 65).

2ème section. Elle est remarquable par les appuis de tout l'orchestre en pizzicati aux cordes et en sourdines aux cuivres. Ce triple appel se fait de plus en plus fort, comme pour fixer l'attention sur le départ en anacrouse du piccolo qui accompagne puis double le violoncelle (mes. 16) qui poursuit son développement. Rappelons que *«tout un monde lointain...»* est extrait de *«La Chevelure»* où il est question de la houle. C'est dans *«Moesta et Errabunda»* (3) que Baudelaire chante *«La mer, la vaste mer, console nos labeurs !»* Le poète des *«Correspondances»* reste l'homme qui a le mieux compris Honoré de Balzac et le peintre Delacroix. Comme dans *«César Biroteau»* il nous fait de longues digressions sur l'huile de coco, le musc. De nouveaux appels se font de plus en plus rapprochés avec des changements de mesure 3/4, 3/8, 9/8, 5/8. La métamorphose du rythme donne lieu à une succession de petites fusées qui se stabilisent au si bémol 3 puis au do dièse 3. Il faut remarquer que ces traits ont un caractère nettement modal, faisant penser au mode 2 commençant au 2ème degré **(exemple 4)** des modes à transpositions limitées.



3ème section. Après huit mesures où le quintette à cordes accompagne d'une manière «intense» le violoncelle, l'orchestre (dirigé dans l'enregistrement par S. Baudo à la tête de l'orchestre de Paris) amorce dans un mouvement vif - croche = 152-160, des pulsations qui illustrent le deuxième vers mis en épigraphe. Il s'agit, en fait - c'est l'auteur qui l'affirme, d'une variation du thème exposé dans la première mesure de «Houles» (44). L'animation du tutti est d'ailleurs entrainée par la percussion (xylo - celesta) et la cymbale - on remarquera la suprématie des septièmes Majeures présentées soit verticalement soit par intervalles mélodiques. A la mesure 82, nous avons à faire au **motif E'** qui sera développé par le violoncelle au début d'«Hymne». Ce

(3) «Triste et allant à l'aventure».

HOULES III "Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant [rêve] — De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts" (la chevelure)

C' Cb. Large et ample (♩= 44-48)

ex. 3 44 Violoncelle solo

ed. Heugel et Cie Ph 298

mouvement continue sa course dans une mesure imperturbable à 3/8, avec les instruments de la famille des bois qui semblent revenir au jeu de la deuxième variation d'«Enigme», passant de l'aigu au grave et réciproquement, avec des tenues d'harmoniques de cordes ; puis adoptant des valeurs de plus en plus brèves, sur des sons répétés (croche-deux doubles croches, triolet de doubles, triples croches). *«Houles»* s'achève, faisant participer les cors et les deux trompettes imitant les bois.

Coda. Après un trait rapide, sorte de petite cadence rappelant le début du mouvement précédent (mes. 62) au violoncelle, nous percevons trois sons à la harpe **(do 2, fa 2, sol 1)** lesquels seront repris au début de *«Miroirs»*. C'est une technique qu'Henri Dutilleux adopte fréquemment depuis la seconde symphonie *«Le Double»* créée en 1960. *«Houles»* est le mouvement central, encadré de deux mouvements, les deuxième et quatrième étant lents, la composition de *«Tout un monde lointain»*... se fait en arche. Par son découpage en cinq parties, elle rappelle celle des *«Métaboles»* créées en 1965, le 31 mai.

Durée de *«Houles»* cinq minutes environ.

«Miroirs» ne s'enchaine pas mais amplifie les motifs de quatre et trois sons présentés aux flûtes et à la harpe, puis à la harpe avec harmoniques.

(A suivre)

O. CORBIOT

EXPRESSIONNISME BAROQUE ET CLASSICISME SALZBOURGEOIS

SANT'ALESSIO, DON GIOVANNI, SALOME

ET AUTRES DRAMES.....

I. L'Esprit du Lieu

A Salzburg, toute proche de la «maison du Maître de Danse», qui, après la maison natale de la célèbre Getreidegasse, fut celle de la jeunesse de Mozart, entre ses 17 et ses 25 ans, s'élève sur la même Makartplatz l'église de la Trinité... Même trop facile, un symbole se propose ici de l'Esprit du Lieu qui s'étend à travers la ville et règne sur le festival, non pas vraiment trois personnages, mais, aussi invisible qu'évidente, la Présence commune de Mozart, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal ; sans ignorer les autres «créateurs» de Salzburg, nous ressentons au delà du climat mozartien l'insistance du compositeur *d'Ariane à Naxos, Elektra* ou *la Femme sans ombre,* si anciennement inscrits, entre tant d'autres œuvres, au répertoire du festival, et de l'auteur de *Jedermann,* immuablement joué chaque année sur la place du Dôme. Toute approche esthétique devrait suivre cet Esprit par qui la multiplicité des œuvres présentées, les tendances de leurs auteurs et les fascinations des réalisateurs trouvent une cohérence, un équilibre, une aire d'affinité avec un site, un climat, une dimension historique.

Devant les trois grandes créations lyriques de cette année, -*Il Sant'Alessio* de Stefano Landi, *Don Giovanni, Salomé*- nous pourrions, non pas sans doute saisir l'histoire même de l'Opéra mais, en trois étapes majeures, la présence d'exigences permanentes de scénographie et d'interprétation entre ses origines déjà marquées des antagonismes et contradictions qui font son essence, du Tragique et du Divertissement, du Mythe et de la Fête, du Sacré et de la séduction charnelle, et notre XXème siècle où ces valeurs viennent se recomposer dans une autre hiérarchie, remettant même en question la signification première des œuvres d'autrefois. Salzburg, il est vrai, contraint peut-être à respecter le jeu nécessaire dont la densité historique des œuvres se porte contre la tentation annihilante de novations sans fondement que nous déplorons ailleurs. Nous espérons le montrer, et que la véritable novation est d'abord une docilité, en abordant ces œuvres, non sans retenir quelques aspects de créations également récentes, encore présentes cette année, *la Clémence de Titus,* recréée par Jean-Pierre Ponnelle et le *Don Carlos* de Verdi par H. von Karajan, témoins antérieurs de ce que les mêmes créateurs nous ont donné à ressentir cette année, une prise de conscience du *Classicisme,* si l'on veut bien reconnaître à ce terme, non pas le repos dans les lois, habitudes et traditions, mais la plus grande tension sur les limites mêmes de l'espace de l'œuvre, et la densité la plus grande des qualités d'un peuple, d'une race, d'une civilisation, une catégorie qui témoigne qu'elle ne s'oppose pas aux autres mais qu'elle donne aux œuvres qui se rangent d'elles-mêmes en l'une ou l'autre de ces catégories, un sceau de valeur universelle, ici par exemple dans ces trois opéras successivement baroque et encore renaissant, *Sant'Alessio ;* préromantique au cœur de ce qu'on a voulu nommer un classicisme viennois, *Don Giovanni ;* naturaliste et expressionniste, *Salomé.*

Les problèmes que posent ces créations sont déjà clairs : nous n'avons pas la moindre obligation de refaire l'histoire ou l'analyse des deux dernières œuvres (1), mais le constant renouvellement scénographique auquel leur célébrité même les contraint invite à préciser les traits généraux d'une scénographie salzburgeoise et comment l'œuvre elle-même se renouvelle, dont la signification musicale traditionnelle joue à travers la diversité scénique d'aujourd'hui. Un tel problème s'écarte ou se complique devant un autre pour *Il Sant'Alessio* s'il est vrai qu'après les représentations de 1632 et 1634 à Rome et de Bologne en 1647, nous ne devrions guère compter que celles de l'église Saint-Pierre de Zurich en novembre 1974. L'opéra lui-même, œuvre-clef de Stefano Landi qui fut peut-être le plus grand témoin de l'école romaine et d'un art de mécenat et d'élite, est assez important, et cependant assez peu connu aujourd'hui pour nous inviter à en rappeler les circonstances historiques et esthétiques, le climat de cette école, les grands traits de l'œuvre et ce que nous savons des premières représentations, à reconnaître comment toutes les tendances baroques qui, musicalement et scéniquement, s'y rencontrèrent, sollicitent encore le scénographe de notre temps et dans quelle tentative doivent être transcrits, transposés, transgressés, les éléments musicaux et dramaturgiques élaborés au palais Barberini à Rome. Le décor de J.-P. Ponnelle et la mise en scène d'A. Everding ont-ils capté d'une influence directe les descriptions et documents iconographiques qui nous en sont parvenus ; les auteurs ont-ils plutôt ressenti les sources mêmes de ce Baroque, de l'Esprit qui régna sur le siècle de la Péninsule et jusqu'à Salzburg, si sensible à ses échos qu'il règne encore, harmonieusement allié au baroque danubien dans la pierre de cette ville-carrefour ; ont-ils mieux enfin suivi les démarches de notre temps par lesquelles un Baroque permanent à l'homme revit en nuances autrement désignées : un certain expressionnisme, une insistance macabre et à la fois érotique qui, ici même refusée par Sant'Alessio, donnent aux deux premiers drames évoqués cette année,

une sombre ivresse de la dévastation du Désir, appelée par Don Juan et Salomé.

Tout se présente comme si le climat même de ces tentatives lyriques et une scène étendue aux dimensions de la ville entière permettaient à l'Esprit du Lieu d'apparaître en effractions de notre attente, les mêmes que, en ces œuvres, celles du Commandeur, de la Mort, des Démons ; s'incarner en désirs, ceux dont tressaillent Jedermann, Don Juan, Salomé, Hérode ou même frustrées, Donna Anna, Elvire, l'épouse d'Alessio, et que refusent celui-ci et Jokanaan ; comme si cet Esprit attendait des promesses techniques d'aujourd'hui et de la matière réelle de la représentation son pouvoir sur nous et que nous en espérions une faille de la rigueur des intrigues, une grâce particulière de la musique, permettant de laisser entrer l'évidence des affinités dramaturgiques dans une communication mutuelle profonde, climatique. Ces points de convergence et ces liens, à peine précédemment évoqués, par exemple un expressionnisme baroque de Richard Strauss, si proche parfois du «classicisme» de Mozart, que les mises en scène se consacrant à l'un et l'autre peuvent en intervertir les esthétiques, accourent très nombreux dans les fonctions dramaturgiques et caractères des œuvres en apparence si dissemblables .

Un opéra de cénacle italien et sacré, mais tenté par le siècle dont les séductions offertes nous font douter du bien-fondé de l'attitude de Sant'Alessio, drame souvent cité comme exemple des premiers signes du style bouffe.

Un opéra de cour, chef d'œuvre italien, créé en la capitale faussement germanique de la Bohême, *dramma giocoso* en lequel s'achèvent donc les promesses du précédent, au moment où Mozart aspire au drame allemand, une intrigue où le profane et le divertissement érotique affrontent jusqu'à l'ultime moment le sacré et le tragique.

Un opéra allemand, mais dont les sources judéo-chrétiennes se sont universalisées en s'altérant, baignant dans le blasphème et le sacrilège ou vibrant de sublime transgression, l'un et l'autre climat pouvant se prétendre, qui accouplent, c'est le mot exact, jusqu'à l'exaspération, le sacré bafoué et le charnel dévasté.

Les trois œuvres animent des êtres d'une Histoire, menacée, guettée par le Légendaire, dont les démarches mêmes créent devant nous l'auréole mythique, la frange surhumaine, divine, impie, démoniaque, qui les a depuis distingués. Entre Sant'Alessio, méconnu et raillé, sous l'escalier de sa riche et propre demeure qu'il a fuie autrefois, et Jokanaan torturé en son puits sous la cour luxueuse d'Hérode, ce n'est pas seulement le lieu scénique mais l'esprit d'ascèse qui est le signe, le même d'ailleurs qui, sous les traits de deux femmes, une pauvresse et une religieuse, poursuivent inlassablement Jedermann, comme Elvire, Don Juan, moins noblement, il est vrai, à ceci près cependant qu'en la scène finale que propose Ponnelle, c'est en religieuse également qu'Elvire vient le conjurer de se racheter. Entre le monde des Vanités romaines, Don Juan, Hérode et à nouveau Jedermann, règne un climat commun de dangereuse séduction où Karajan et J.-P. Ponnelle, entre autres, se retrouvent pour l'exalter et la dénoncer à la fois, et les seuils s'ouvrent alors sur les chemins de la tradition, à tout un univers également commun d'apparitions, de Mort et de désir, de féminité agressive ou blessée, tentatrice ou rédemptrice .....

Préface brève à tout un panorama éventuel de comparaisons et d'études musicales et scénographiques, c'est un premier constat presque uniquement visuel de *signes* que nous présentons :

Certains faits immédiats ne sont pas fortuits : si nous retrouvons naturellement en *Salomé* la démesure des décors et de la mise en scène à laquelle les mêmes auteurs, Karajan-Schneider-Siemsen, s'abandonnèrent déjà pour la *Tétralogie* des festivals de Pâques et pour *Don Carlos,* cette conception se dicte surtout d'une évidence cosmique, d'une densité sursaturante d'une Matière du Monde, dont le maléfique essentiel pèse sur la fatalité de ces drames. Plus signifiante serait l'affinité que nous découvririons entre ces réalisations et l'esthétique de J.-P. Ponnelle. Celui-ci travaille sur des aventures personnelles, d'un saint, d'un empereur, d'un impie, moins menacées du cauchemar précédent de la Matière et d'un déséquilibre sur le Vide apparemment moins périlleux pour l'humanité toute entière. Aussi près qu'ils soient du Mythe, Sant'Alessio ou l'empereur Titus échappent à l'origine, et dans leur expression lyrique, au symbole humain universel ; même Don Juan est moins un miroir du Désir de chacun de nous, que le héros solitaire exceptionnel d'une quête égarée d'un Absolu dévoyé ; en cela, il serait moins universel que Faust, Tristan ou le soldat Wozzeck qui lui sont pourtant si proches dans la solitude. Avec lui, ce n'est pas, comme en tous ces drames précédents et pour ces derniers héros, l'univers qui a tort et menace fatalement. La cour d'Hérode, celle d'Espagne, le monde de la Tétralogie sont bien des métamorphoses maléfiques de cette Matière. On écrirait même que *Salomé* et *Don Carlos* saisissent deux instants d'une cosmologie rêvée dans la *Tétralogie,* dans la décadence qui signa le seuil de deux mondes, païen et chrétien, et dans l'ivresse conquérante d'un siècle d'or espagnol étendu presque à la terre entière, rêve wotanesque à l'époque d'un nouveau seuil entre le néo-paganisme renaissant et l'esprit de la Contre-Réforme, à une époque où les lois du Monde, qu'évoquait, à l'acte II de *Die Walküre,* la mise en scène de Patrice Chéreau à Bayreuth, étaient bientôt remises en cause. Le spectre de Charles-Quint autant que l'autodafé gigantesque qui, au cœur de l'ouvrage et dans la mise en scène de Karajan vient surpeupler la scène et même envahir jusqu'aux approches de la salle, symptomatiquement mêlée ici au crime, témoignent de cet esprit de lutte implacable, de la fatalité matérielle, et même d'une manière de reflet entre Wotan et Charles-Quint, d'un même jeu de volonté de puissance autant que d'abandon final.

Cependant, l'esthétique de J.-P. Ponnelle s'écarte moins qu'on le supposerait de celle de Karajan ; au moins, sous la diversité des apparences, la rejoint-elle et trouve-t-elle des conséquences analogues, par l'attitude interprétative de la signification, à l'opposé, pour tout dire, de celle de P. Chéreau à Bayreuth, et, dans l'audace même, moins immédiate, moins visible, moins prétentieuse. Entre les mises en scène lyrique de P. Chéreau et celles de Salzburg, règne toute la différence entre la persuasion indiscutable du coup de poing et l'envoûtement préférable du philtre.

Loin de privilégier leurs propres *idées-forces,* d'en imposer

la dictature comme fondements et préalables d'analyse conduisant l'œuvre hors de son propos objectif et donc la scénographie à des «aberrations» voulucs, électives, étrangères à toute référence musicale ou écrite, les réalisateurs de Salsburg et J.-P. Ponnelle en particulier, qui, dans une indépendance rassurante sur sa puissance imaginaire et ses moyens de transgressions, a témoigné cependant sur d'autres scènes de liberté totale et sans contrôle, y viennent, non pas neutres devant l'œuvre mais appelés à elle, prédisposés à ses exigences par leurs fascinations mêmes, hantés par celles-ci, qui, disons abstraites, au service de l'idée fondamentale, ne sont cristallisables scéniquement que si l'œuvre seule les justifie. D'une vacuité et d'une disponibilité égales à la densité de leurs attentes, ils laissent agir sur celles-ci la signification, en reconnaissent les univers scénographiques qu'elle permet et que l'équilibre atteint entre l'œuvre et ces attentes rend possibles, pour en distinguer et privilégier un seul, selon l'insistance sociologique du lieu, de l'année, du public, des interprètes ; non de complaisance mais dans l'espérance de la faille efficace par laquelle, à travers eux, simples catalyseurs, le message le plus sûr passera aux témoins. Nous avons déjà reconnu cette attitude et son bien-fondé chez Wieland Wagner et dans une certaine mesure en Svoboda et Götz Friedrich... On n'exprimera jamais assez cette exigence de l'Esprit d'un Lieu dans le drame lyrique qui, plus que nul autre domaine public, est une émanation d'une culture, d'une terre, d'un peuple ; principe essentiel que nous connaissions depuis le drame grec, mais aujourd'hui méconnu de certains réalisateurs jusqu'à l'ignorance que ce drame fut un vrai opéra ; l'espace extérieur de l'œuvre, son cadre géographique, social, historique, fait partie de la représentation et la Tradition n'est rien d'autre que cet espace total.

La mise en œuvre toute entière doit s'y plier ou se rompre et renoncer, non provoquer diversion ou déroute d'un public qui doit être conduit et non heurté. A Salzburg nous avons rencontré cette démarche d'audace rigoureuse, de prudence persuasive d'une lente mais insistante révolution scénographique permanente aux retentissements plus profonds, plus durablement acquis que les secousses des tentatives iconoclastes et puériles que nous déplorons ailleurs. Jean-Pierre Ponnelle a su puiser aux sources baroques italiennes et salzburgeoises et leur adjoindre un expressionnisme à l'usage de ses contemporaines dans *Sant'Alessio,* recréer dans la mesure même où Mozart les révèle, l'impatience tragique du Divertissement et l'enfermement progressif par la Mort, du monde de *Don Giovanni,* rendre universel le message de *Titus,* en respectant seulement le classicisme *d'opera seria...* En ces démarches nous le verrions certainement rejoindre l'esthétique aux techniques cependant autres de Karajan : l'univers-cri de *Salomé* dans son opulence expressionniste, l'univers-prison de *Don Carlos,* l'univers de Matière maléfique de la *Tétralogie,* dont les messages sont pour chacun de nous, comme en témoigne enfin l'aventure de *Jedermann,* entendu ici en son étymologie même, l'aventure mortelle possible, inévitable, de *chaque homme, Jeder mann.*

Partons précisément d'une scène célèbre de ce drame de Hofmannsthal, joué chaque année sur le parvis du Dôme, dans un climat proche de celui d'un mistère médieval, dont le texte, le message et une mise en scène quasi immuable depuis le début des festivals (2) semblent s'être inspirés de cet Esprit et à la fois prédisposer les fascinations de chaque réalisateur devant les œuvres, sinon nême le choix de celles-ci, tellement les échos semblent se répondre : c'est ainsi que le programme de *Sant'Alessio* donne un texte dans lequel l'auteur de *Jedermann* et librettiste de R. Strauss compare le poète à l'homme méconnu des siens, dans l'ombre en sa demeure, sous l'escalier...

1. — *On peut consulter entre autres auteurs, D. JAMEUX,* **Richard Strauss**, *Paris, Le Seuil, collection Solfèges, ain si que l'analyse de* **Salomé**, *par Jean Maillard, dans* **l'EDUCATION MUSICALE.**
2. — *Ernst Haeusserman, Venerio Colasanti, John Moore, d'après la scénographie originelle de Max Reinhardt.*



Monsieur Jacques Chailley, Madame Aubry et Monsieur Jourdan ont rencontré en Hongrie, dans le courant de mai 1977, Monsieur Deygout, Directeur des Ecoles.
Quatre jours entiers ont été consacrés à l'étude des problèmes de l'éducation musicale à l'Ecole maternelle et élémentaire.
L'intérêt du sujet est tel que nous portons à l'attention de nos amis lecteurs l'article de Madame Vicart, professeur d'éducation musicale dans une Ecole maternelle de Budapest.

Programme d'Education Musicale DES JARDINS D'ENFANTS EN HONGRIE *

LE GROUPE DES MOYENS

MATÉRIAU MÉLODIQUE A UTILISER :

18 à 22 chants de jeux hongrois et chants composés sur la gamme pentatonique.

4 ou 5 comptines.

Parmi ceux-ci, 3 ou 4 sont réservés à des occasions spéciales telles que St Nicolas, Noël, Fête des mères ; Fête nationale. Les chants et les comptines devront comprendre de 8 à 16 mesures avec intervalles de quinte, mesures à 2 temps et introduction de la syncope, nouvel élément rythmique à ajouter aux valeurs précédemment étudiées (la noire = 2 croches).

ÉLÉMENTS MÉLODIQUES :

Selon lesquels les chants peuvent être divisés et répartis :

sol-mi	2 ou 3 chants
mi-ré-do	3 ou 4 chants
sol-la-mi	4 ou 5 chants
sol-mi-ré-do	5 ou 6 chants
do-la-sol	1 ou 2 chants
mi-ré-do-la	2 chants dans la gamme descendante.

ÉLÉMENTS RYTHMIQUES :

Toutes les combinaisons de noires et de croches par 2 dans des formules de 4 temps extraites de chansons familières. L'élément nouveau : syncope.

PAROLES DES CHANTS :

Elles devront être en rapport avec les jeux, les animaux, les fleurs, les activités enfantines ou la célébration des vacances scolaires.

APTITUDES MUSICALES A DÉVELOPPER :

1) **Audition musicale** : entraînement de l'oreille par le chant et l'écoute.

a) l'habitude de l'interprétation aisée du chant avec une voix claire, moyennement forte et une prononciation correcte des paroles.

b) chant actif en groupe et chant individuel basé sur la spontanéité. Le chant bouche fermée et la bonne articulation des syllabes dans les chansons familières aident à développer la voix.

c) une claire conception de «aigu» et «grave» à partir d'une octave et d'une quinte avec prise de conscience de la différence de grandeur entre les 2 intervalles.

d) possibilité de donner ensemble une nouvelle tonalité de départ montrant ainsi une sensibilité fonctionnelle.

e) capacité à percevoir la différence entre fort et doucement dans les chants et comptines familiers, les percussions etc...

f) capacité de reproduire des formules extraites de chansons familières et de répéter en écho les formules contenant les caractéristiques des chants que l'institutrice à introduits pour mettre en relief des tournures mélodiques particulières.

g) audition intérieure développée «en cachant la mélodie», en chantant alternativement doucement et fort des chants avec reprises ou dialogues interprétés par des groupes qui se répondent.

h) reconnaissance d'infimes distinctions de timbres à la fois dans le bruit et le chant, l'exécution instrumentale ou les voix des autres.

i) pratique de l'audition de chansons populaires gaies, longues de plusieurs phrases ou d'œuvres d'art simples ou de chansons enfantines de nations voisines, présentées sous forme de chants ou d'exécutions instrumentales.

2) Perception rythmique :

a) perception de la pulsation (battement du cœur) dans le chant, le jeu, le fredonnement ou l'emploi d'un instrument simple. tempo approximatif : la noire = 80-90.

b) aptitude à frapper dans les mains, taper, battre ou utiliser tout autre moyen pour exprimer le rythme de chansons familières à l'aide de gestes ou mouve-

* Suite du no 242

ments divers.

c) perception de «lent» et «rapide» par comparaison; d'abord dans des comptines, plus tard dans des chants et mouvements physiques, à cet âge nous utilisons le même tempo pour un chant donné (rapide : la noire = 100-110 et lent : la noire = 72-80).

d) dans la seconde moitié de l'année, ils devraient être capables de battre la mesure à 2 temps sur des instruments à percussion et de l'exprimer en frappant dans les mains, marchant etc...

e) formules des chants familiers (2 mesures à 2/4 = 4 temps) à isoler et frapper avec les paroles. possibilité de répéter en écho les formules que l'institutrice frappe, avec précision et rapidité, en groupe et individuellement.

f) se familiariser avec les mouvements, les pas, les formations du répertoire choisi de jeux et jeux-chantés : tels que choix de partenaires, formation de la voûte, changement de place ou de rôle, tourner à l'intérieur ou à l'extérieur, à droite ou à gauche, se tenir par les mains croisées, en spirale, en cercle dans le sens des aiguilles d'une montre ou en sens inverse, tourner en cercles concentriques.

g) se familiariser avec les pas de danse de base tels que frapper du pied, tourner, s'accroupir, se mettre sur la pointe des pieds, changer de place, tourner autour des autres, tourner par 2, marcher par 2.

h) apprendre à tenir le tambourin et le triangle seul et à les utiliser pour exprimer la pulsation ou le rythme des chansons familières.

3) Buts à atteindre à la fin de l'année :

Ce groupe devrait savoir par cœur 15 chants sur 5 notes et 4 comptines. Les enfants devraient être capables de montrer leurs connaissances au cours d'une exécution en classe, précise et aisée. Les chants devraient se situer entre les notes C^1 et C^2. Le tempo devrait être entre : la noire = 80 et la noire = 92. Parmi ces chants, 8 devraient être parfaitement connus à la fois mélodie et paroles, pouvant être interprétés par la classe sans l'aide de l'institutrice qui peut toutefois continuer à donner la tonalité de départ.

Des enfants pourraient être encouragés à chanter en solo, ne recevant que l'aide jugée essentielle par l'institutrice.

Ils doivent être capables de distinguer les sons aigus et graves pratiqués, pour comparaison, à un intervalle d'une octave ou d'une quinte, de percevoir la différence entre haut et bas dans des formules présentées et d'exprimer la différence avec des gestes de la main ou du bras.

Ils devraient être capables de reproduire la tonalité de départ à des hauteurs différentes et de distinguer le ton aigu et le ton grave dans la parole.

Lorsqu'ils peuvent aisément distinguer entre doucement et fort, ils devraient être capables d'exprimer ces concepts dans le chant, la parole, le battement de mains etc...

De légères différences dans le timbre devraient être perçues pour un instrument et pour les voix.

Les chansons familières doivent être interprétées sans les paroles, bouche fermée ou sur «la la».

Les enfants devraient être capables de donner le nom d'une chanson après avoir entendu la mélodie seule ou le rythme seul ou la version instrumentale. Ils devraient être capables de suivre la main de la maîtresse pour exprimer les nuances de leurs chansons. La division de la classe pour un effet de contrechant aide à clarifier les concepts de nuances.

On s'attend également à ce que ces enfants soient capables de quelques instants de concentration lors d'une exécution vocale ou instrumentale.

Ils devraient sentir la pulsation au cours de l'audition et être capables de la traduire par un mouvement rythmique de façon correcte. Ils doivent apprendre à conserver un tempo régulier en chantant, en récitant ou en se déplaçant en groupe bien qu'ils continuent à avoir besoin d'être guidés par l'institutrice à ce stade de leur développement.

Ils devraient être capables de retenir les syllabes rythmiques d'une chanson et de les reproduire en frappant dans les mains ou sur des instruments à percussion.

Ils devraient être capables de sentir et exprimer la différence entre «lent» et «rapide» dans la parole, le chant, le frapper et la marche.

Ils devraient être capables de produire les deux battements (fort - faible) de la mesure à 2 temps de façons différentes avec les accents marqués avec précision à l'intérieur de la pulsation.

Ils devraient être capables d'exécuter des mouvements et des pas de danse gracieusement en jouant.

A partir d'un départ spontané, chaque enfant est encouragé à tenir le tambourin et le triangle, utilisant le tambourin pour le rythme des chansons familières et le triangle uniquement pour l'accent ou la pulsation.

DIRECTIVES POUR LE GROUPE DES MOYENS :

Le matériau de base sur le groupe des moyens est tiré des comptines, chants populaires, chants de jeux déjà maîtrisés dans le groupe des petits l'année précédente. Ces acquisitions devront être révisées au cours des deux premières semaines de l'année scolaire et revues souvent avec un souci de variété au cours de l'année en plus du matériel nouveau.

Etant donné que la progression du groupe des moyens est basée sur les acquisitions mises en place au cours de la première étape dans le groupe des petits, il est

plus sage de commencer par le travail familier en l'améliorant que de plonger immédiatement dans des exercices nouveaux et plus difficiles. Les premiers mois sont consacrés à une sérieuse révision de façon à renforcer la confiance des enfants dans leur propre savoir et leurs possibilités.

Les enfants de 4 ans sont mieux coordonnés, ont un vocabulaire plus étendu et sont plus capables d'exprimer leur pensée et leurs sentiments verbalement. Le sens des paroles des chansons prend une importance plus grande et offre un intérêt plus grand que pour les jeunes enfants. Les enfants de 4 ans saisissent l'humour des jeux de mots et des paroles amusantes. A ce stade, ils sont intéressés non seulement par la mélodie et les mouvements du corps mais aussi par les règles du jeu. Ils aiment «faire quelque chose à tour de rôle», choisir des partenaires et apprécient l'équilibre des formes musicales. La leçon de chant procure un baromètre sensible pour mesurer le développement du système nerveux des enfants et pour refléter leur instabilité émotionnelle. A certains moments ils sont extrêmement actifs, à d'autres ils sont fatigués et passifs. Ils traversent de temps en temps des périodes où ils n'aiment pas chanter ainsi qu'ils le faisaient lorsqu'ils étaient plus jeunes.

«Faire de la musique» inconsciemment, instinctivement est inhibé à mesure que des niveaux de croissance et d'habilité s'organisent intérieurement. Ceci n'est qu'un apparent déclin de la musique, et l'intitutrice attentive qui connaît bien chaque enfant en particulier sera capable de concilier ces différences dans leur développement et de faire fructifier les buts communs de cette année en proposant une aide individuelle.

Dans le groupe des moyens, l'introduction de nouveaux matériaux est une activité dirigée par l'institutrice. Celle-ci doit suivre la progression donnée dans le programme d'études.

En planifiant ses leçons, elle doit prévoir l'étude de chants pour les occasions spéciales au moins un mois à l'avance. La seule façon d'assurer la progression constante des qualités musicales à cet âge est la pratique quotidienne pendant 5 à 10 minutes.

La musique, considérée comme facteur complet du développement de la personnalité, est particulièrement enrichissante si les chants et les poèmes font partie de la vie de chaque jour au jardin d'enfants, «insufflant» une atmosphère heureuse et paisible qui influencera aussi les autres activités. La musique quotidienne devrait être introduite de façon théâtrale, avec des supports visuels et oraux bien préparés.

Après que les enfants auront entendu une chanson ou comptine interprétée plusieurs fois par l'institutrice, ils l'auront apprise de routine ; et ayant acquis une image musicale intérieure du matériau utilisé, ils seront prêts à étudier les mouvements ou les règles du jeu. La répétition quotidienne des chants et jeux familiers, bien qu'elle intervienne souvent sans l'initiative de l'institutrice et que dans son «essence» elle n'enseigne rien de nouveau, doit néanmoins être intégrée au plan hebdomadaire de l'institutrice et l'aider à élaborer ses intentions pédagogiques pour la semaine. La brève répétition d'un jeu familier peut avoir une grande importance dans cette étape de l'apprentissage si elle est placée judicieusement dans le contenu des plans de leçons dans la semaine.

Les possibilités qui se développent dans le groupe des moyens sont complexes et différenciées ; elles conduisent à l'élévation du niveau musical. Deux facteurs doivent resté présents à l'esprit quant au développement des qualités musicales :

1) L'apprentissage est basé sur des chants et des jeux, non sur des présentations théoriques abstraites.

2) Les qualités musicales doivent être développées selon la progression musicale et pédagogique.

Le programme établi est en accord avec ce principe, aussi bien en ce qui concerne le contenu qu'en ce qui concerne l'ordre de présentation. Par exemple : les chansons enseignées doivent être chantées d'abord de nombreuses fois avec les paroles, par la suite elles peuvent être fredonnées sans les paroles. Ce n'est qu'après que ces exercices aient été assimilés que l'institutrice devrait présenter une de ces chansons bouche fermée ou en la jouant sur un instrument. La reconnaissance d'une chanson par le groupe ne se fait que d'après des chansons entières, choisies pour leur caractère particulier. Ce n'est que dans le groupe des grands que les enfants seront invités à identifier une mélodie d'après un court motif du début ou d'une autre partie à l'intérieur du morceau.

Autre exemple du principe de progression : nous préparons l'audition intérieure au sein du groupe par le contraste fort et doucement en chantant au signal donné, et ce n'est que dans le groupe des grands que nous demandons aux enfants de «cacher la mélodie» et de «chanter dans leur tête».

De la même façon, nous suivrons le principe de l'étude par étapes dans l'activité d'audition de musique : d'abord les enfants écoutent des mélodies chantées puis des mélodies jouées sur des instruments.

Le chant en canon est préparé par les chants avec dialogues (questions et réponses), qui à leur tour sont préparés par une exacte reproduction de brefs échos mélodiques de formules caractéristiques. Les enfants doivent sentir la tension interne du rythme dans leurs échos mélodiques exactement comme ils le sentent dans leurs échos rythmiques.

L'institutrice aura toute liberté d'agir sur sa propre initiative si elle est capable de puiser dans un répertoire de matériaux préparés, beaucoup plus étendu (18 à 22 chansons) que les 15 éléments prévus dans le programme officiel. Seuls les chants pour les occasions spéciales doivent être présentés aux dates

fixées par le calendrier. Tous les autres matériaux peuvent être introduits au cours du déroulement du plan d'études.

Les premières chansons enseignées conduisent l'enfant vers une sûre maîtrise des mélodies pentatoniques. Ce n'est que plus tard que nous ajouterons des mélodies dans lesquelles le premier demi-ton (de fa à mi) est présenté en ligne mélodique descendante de sol à do. Le jeune enfant chante la seconde mineure à partir de cette étape. Les instruments communément utilisés pour la démonstration au jardin d'enfants sont : violon, flûte, flûte à bec et xylophone à 5 tons. Des marches et des airs rythmés peuvent être joués tels que les «Cent petites marches de Kodaly». Les enfants peuvent s'exercer avec des formules au xylophone qui aident à entraîner leur oreille au pentatonique dans la langue musicale hongroise. Cependant il est instamment demandé à l'institutrice de *n'utiliser aucun accompagnement instrumental pour le chant.* Seule l'interprétation vivante sera utilisée pour l'écoute de la musique, de préférence le chant ou le jeu par l'institutrice elle-même. Une telle écoute ne doit pas être un événement formel au commencement ou à la fin d'une leçon mais plutôt un exercice spécial bien prévu dans le contenu de la leçon pour créer une ambiance et ajouter au plaisir des enfants jusqu'au degré souhaité.

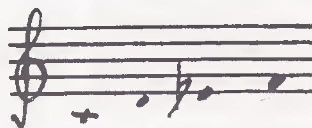
La maîtresse prendra grand soin d'encourager les mouvements de danse gracieux et appropriés. Ceci est particulièrement important à cet âge et à ce stade du développement moteur pour lutter contre la tendance à des mouvements trop amples, maladroits et déréglés qui plaisent tant aux enfants.

Si la maîtresse a pratiqué un bon entraînement rythmique, l'enfant peut de manière définitive sentir et exprimer la pulsation à travers les mouvements corporels. Ce doit être l'objectif de l'institutrice de perfectionner ces mouvements avec ensemble.

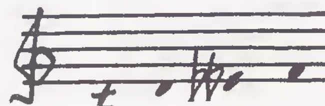
(A suivre)

ERRATUM

Nº 242 de Novembre 1977
«Modernité de Maurice Emmanuel»
Page 72, 4ème exemple musical, 4ème mesure, il faut lire :



et non :



* * * *

Page 71, ligne 6, 3è Par., il faut lire : **plain chant** et non plan chant.

EN DESCENDANT

LE RHIN ALLEMAND

..... DE SPIRE A DUSSELDORF .....

(Sites, légendes, souvenirs historiques, présences musicales)

Amis et chers collègues, si vous voulez avoir une vision d'ensemble complète de la très romantique vallée du RHIN, de SPIRE (ou MANNHEIM) à DUSSELDORF, ayez recours au bateau. Ainsi, sans souci, sans fatigue, caméra en mains, vous pourrez admirer sur l'un et l'autre rive, villages, burgs, châteaux, sites pittoresques. Mieux encore, ces lieux privilégiés vous apparaîtront sous divers aspects selon que vous les contemplerez allant vers l'aval ou vous dirigeant vers l'amont : l'éclairage aussi variera et vous permettra maintes prises de vues bien séduisantes.

La navigation étant prescrite la nuit, la vitesse des bateaux étant, en moyenne de 26 km/heure en descendant et de 16 km/heure en remontant, rien, à portée de vue ne peut vous échapper, le bateau étant à l'appontement pendant votre sommeil.

* * *

21 heures - début juillet : Par un beau soir au ciel rougeoyant sur lequel se profile le superbe clocher roman de la cathédrale de SPIRE (Speyer), le bateau s'immobilise le long des parcs très verts qui bordent le fleuve. Auparavant, trois écluses, de vastes prairies, des forêts quelque peu mélancoliques s'étaient succédées pendant les 106 km du parcours fluvial sans histoire : STRASBOURG - SPIRE (r.g.) (1). Jouissant d'une entière liberté jusqu'au lendemain 9 heures, chacun peut, à son gré, de bon matin, aller jeter un coup d'œil rapide sur «l'impérial» dôme datant du XXè s., d'une noble et sobre grandeur, très typique de l'art roman-rhénan.

De Spire, l'excursion à s'impose. Après avoir traversé une très riche région agricole où les plantations d'asperges sont reines, nous effleurons SCHWETZINGEN dont le parc (Schlossgarten) n'est pas sans rappeler celui de Schönbrunn et qui peut s'enorgueillir d'un théâtre de cour très XVIIIè qui aurait eu l'insigne honneur d'accueillir, à l'âge de 6 ans, MOZART lors de son premier concert public. N'oublions pas que le Prince-Electeur Charles-Théodore, très cultivé et épris d'art, régnait et partageait alors sa vie entre ses résidences toutes récentes de Schwetzingen et Mannheim. Poursuivant sa route, le car atteint Heidelberg sur le Neckar.

De la rive droite du fleuve, c'est la vision charmante et très vivante que nous avons de cette ville : maisons pittoresques, colorées, clochers à bulbe forment au bord de la rivière, où ils se reflètent, un tableau adossé à la verte colline, au flanc de laquelle se dresse fièrement, légèrement voilée par une poétique brume, la masse ocre rouge du château. Heidelberg, symbole du romantisme allemand est un haut lieu de la culture avec son Université fondée en 1386. Actuellement la ville compte 130.000 habitants dont 19.000 étudiants ; nous avons la chance d'avoir comme guide, l'un d'eux, très spirituel, multilingue , parlant un parfait français et dont les connaissances surprennent. Il nous apprend que la bibliothèque universitaire compte environ un million de volumes parmi lesquels de nombreux recueils fort intéressants de chants du Moyen-Age puis, gaiment, d'une voix fort juste, il entonne le chant des étudiants d'Heidelberg : «Ich hat mein herz in Heidelberg verloren» (J'ai perdu mon cœur à Heidelberg) sur un air de Franz Lehar.

Il nous fait découvrir, au hasard des rues étroites, des demeures ou édifices publics portant, les uns, l'empreinte d'un gothique tardif, les autres, l'expression de la Renaissance ou les caractéristiques de l'époque baroque.

En 1829, Heidelberg a exercé son charme envoûtant sur SCHUMANN la montagne couverte de chênes verts l'enchante, il vante le calme des étudiants, leur distinction et leur politesse digne des «grands». Il y coule des jours heureux et écrit à son frère Julius : «Tu aurais peine à te figurer à quel point je suis aimé à Heidelberg, et aussi, soit dit sans me flatter, à quel point je suis considéré, estimé. On m'a baptisé le favori du public. Le point de

départ de cette popularité fut, bien entendu, un concert où j'ai joué les Variations Alexandre de Moschelès. Les bravos et les bis ne finissaient pas». (2).

Revenons à ce 3 juillet 77, remémorons-nous la vision du château depuis le pont sur le Neckar, c'est de là seulement que nous aurons la meilleure vue d'ensemble du monument qui nous permettra d'admirer (de gauche à droite) la Tour-Clocher, en parfait état (XIVè s.), l'aile de la salle des glaces (Renaissance), l'aile Frédéric IV (début du baroque allemand), l'aile Frédéric V (début du XVIIè s.), la Grosse Tour, assez détériorée (début Renaissance). Après quelques méandres de la route en forêt, nous atteignons, à l'entrée du parc non reconstitué, une grande porte en arc de triomphe (début du XVIIè s.) au très élégant fronton à laquelle succède la Tour du Portail beaucoup plus massive. Enfin, nous pénétrons dans la cour centrale où nous sommes subjugués par la variété des merveilles qui s'offrent à nos yeux : à gauche dans un renfoncement, occupé par un saule pleureur qui ajoute sa note doucement colorée, se trouve l'ancienne bibliothèque avec une adorable et fine loggia ; au fond, l'impressionnante aile Frédéric IV dont le style très haut en relief, la façade ornée des statues des princes électeurs marque les premières tentatives du baroque allemand encore sage. Regardant à droite nous sommes éblouis par cette splendeur d'équilibre et d'élégance qu'est cette aile Renaissance, milieu du XVIè s. L'influence de l'Italie est indéniable ; dans les niches, des statues inspirées de la Bible et de la Mythologie sont l'œuvre de Colin d'Anvers, de délicats médaillons ornent les frontons. Cette merveilleuse aile est due au comte palatin, le prince Electeur Othon Henri (1555-1559).

Au XVIIIè s., dans ce haut lieu de l'art, les plaisirs terrestres ne perdent pas leurs droits, nous sommes bien près du pays vignoble, et, dans les caves voûtées, alors que les princes Electeurs avaient déserté depuis 1720 le château, les deux plus grands tonneaux du monde furent construits ; contenant respectivement 600 et 3.000 hectolitres, ils demeurèrent remplis de vin jusqu'en 1769 ! Un de leurs gardiens, un bouffon, était capable d'absorber 18 litres par jour !... Le plus grand des foudres supportait une estrade destinée aux libations et à la danse. Ainsi des hobereaux se livrant aux orgies prirent la place des gens de la cour des princes Electeurs auxquels Heidelberg avait dû sa gloire. En cette cave, nous sommes bien loin de l'art et de la poésie. Cependant, ô surprise, Henri Heine s'empare de cette monstruosité bachique, elle devient, sous sa plume étonnemment poétique et imagée :

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume schlimm und arg,
Die lasst uns jetzt begraben
Holt einen grossen Sarg
Hinein leg' ich Manches
Doch sag' ich noch nicht was
Der Sarg muss sein noch grösser
Wie's Heidelberger Fass
(Intermezzo N° 65)

Les vieux chants tristes,
Les songes maléfiques,
Il faut maintenant les enterrer,
Allez chercher un grand cercueil,
J'y mettrai bien des choses,
Vous verrez tout à l'heure ;
Mais il faut que le cercueil
Soit plus grand que la tonne d'Heidelberg.

SCHUMANN, dans la dernière mélodie de son Dichterliebe (op. 48 n° 16) compose une page qui souligne magnifiquement le caractère de la poésie qu'il suit pas à pas. Après l'allure sombre des premiers vers la ligne mélodique s'éclaire, en majeur, sur une phrase quasi populaire lorsque surgit l'évocation de la tonne. (mes. 16, 17, 18, 19).

La visite se terminera par une incursion sur la grande terrasse, et, de là nous contemplerons cette magnifique ville d'Heidelberg dans toute son étendue, le cours du Neckar et nous aurons une très large vision de la plaine où, tribut à la civilisation moderne, s'élèvent aux alentours quelques hautes bâtisses. C'est la fin d'une matinée inoubliable. Le car va nous reconduire au bateau.

(à suivre)



notre discothèque

Hervé MUSSON et Jean MAILLARD

De tous les disques dont je me fais l'écho ce mois-ci, il en est de toutes les qualités comme de toutes les époques, du Requiem d'OCKEGHEM à l'œuvre pour piano de BARTOK en passant par LULLY, PURCELL ou encore PIERNE. Mais refusant une chronologie sèche et par trop abstraite, voici pour commencer le plus remarquable de tous les enregistrements quant à l'originalité de son thème : **les instruments d'Amour**, tout comme pour sa valeur musicale.

- **L'ART DES INSTRUMENTS D'AMOUR - ARION - 36 369 A.**

Nouveau chapitre d'une collection déjà longue où se sont succédé **l'Art de la flûte**, de la **vièle à roue**, de la **vièle à archet**, de la **mandoline baroque**, des **flûte douce, traversière ancienne**, cette nouveauté **ARION**, propose une illustration des : **viole d'amour, hautbois d'amour, cembalo d'amour** (au timbre à la fois discret et chaud), **viole et baryton** avec cinq œuvres de **HADYN** (divertimento pour baryton), **BOEHM** (concerto en FA), **FRIEDRUCH-WILHELM RUST** (Aria et 7 variations) et **J.S. BACH** (2è Suite française, Prélude et fugue en si mineur du Clavecin bien tempéré, 2è livre). C'est un émerveillement de tous les instants. La sonorité des instruments fort bien mise en valeur, tout comme la musicalité de l'ensemble font de ce disque une chose exceptionnelle ? A l'audition, on se prend à regretter que de tels instruments aussi chaleureux, aussi intimes, aussi riches de potentiel musical aient la vie aussi courte. Nos oreilles blasées et fatiguées ont, grâce à cet enregistrement, quelque chose à redécouvrir d'infiniment frais et sensible. Quant aux interprètes : Tan White, Anthony Camden, Michael Thomas, Robert Hope-Simpson, Dennis Nesbitt, Peter Vel Andrew, Pledeg, par leur jeu, leur compréhension des œuvres, ils se trouvent intimement liés à la musique. Bravo.

- **LA RONDE DES MÉTIERS — CARL ORFF — HARMONIA MUNDI HM 30007 Y**

Les enregistrements **HARMONIA MUNDI** illustrant la méthode CARL ORFF se succèdent à une cadence régulière ; et l'on dispose actuellement, avec l'ensemble de la collection, d'une discothèque enfantine bien précieuse. Quant à l'initiation musicale des enfants, ces disques s'avèrent fort utiles en classe, de la maternelle à la classe de 6è, par l'intérêt que les enfants spontanément y portent, et ils offrent d'autre part un vaste répertoire de chansons populaires merveilleusement exécutées. La présentation n'a jamais varié. Chansons et poèmes réunis sous un titre général alternent avec quelques pièces instrumentales, presque toujours ravissantes, jouées sur l'instrumentarium auquel se joignent parfois d'autres instruments comme c'est le cas ici. La valeur pédagogique, tout comme la quantité musicale de ces réalisations ne sont plus à dire, mais je voudrais insister sur la réussite artistique de celle-ci qui, à l'instar du tout premier dont j'ai déjà rendu compte traduit dans son ensemble une poétique plus profonde.

L'ordonnance des pièces tout comme leur exécution favorisent cet état poétique dépassant un cadre purement enfantin. C'est un ravissement continuel au gré des chansons et des textes. On se laisse bien vite prendre par le charme simple et merveilleux de l'ensemble, réalisé avec beaucoup de sensibilité, de finesse et de candeur sous la direction habituelle de JOS WUYTACK.

- **HENRY PURCELL — THE INDIAN QUEEN — LE MASQUE DE TIMON D'ATHENES — HARMONIA MUNDI — HM 243 (SX2)**

The Indian Queen est une sombre et tortueuse tragédie héroïque de **John Bayden** pour laquelle à l'occasion de sa reprise en 1696, et cela selon la coutume de l'époque **Purcell** écrivit quelques intermèdes, divertissements ou masques. Ces diverses pièces indépendantes les uns des autres, tout comme le **Masque de Cupidon et Bacchus** ajouté au **Timon d'Athènes** de Shakespeare ne participent pas directement au drame, elles l'enjolivent seulement et constituent plutôt de minuscules saynètes musicales en marge du théâtre proprement dit. **Purcell** a fait de ces miniatures de véritables petits chefs-d'œuvre de finesse et de sensibilité. Chacune possède son propre caractère, sa propre dimension dramatique essentiellement musicale qui atteint parfois à une réelle beauté, ainsi les **chants d'Ismeron** et du **Dieu du Rêve**, les **Esprits des Airs** (acte 3) ou bien encore le chœur final à la fois noble et fervent.

C'est à l'initiative d'Alfred Deller que l'on doit cette magnifique réalisation. Sous sa direction, Honor Scheppard et Jean Knibbs (soprano), A. Deller et Mark Deller (contre ténor), Paul Elliott (ténor), Malcom Knowles (ténor), M. Brevan (baryton), M. Laird (trompette), Christopher Ball et M. Brain (flûtes à bec), C. Shanks et D. Jones (hautbois baroques), J. Ryan (viole de gambe), J. Ward (basson baroque), Ian Gammie (petit violon), R. Elliott (clavecin), The Deller choir et the King's Music, donnent de ces pages une interprétation chaleureuse et pure, faite de juste mesure et pourtant débordante de musicalité. D'un bout à l'autre de ces deux disques présentés en coffret, la musique apparaît dans toute sa réalité sensible. Une merveille !

• **BEETHOVEN — SONATES POUR VIOLON ET PIANO N° 5 : OP 24 — N° 1 : OP 12, n° 1 — PHILIPS — TRÉSORS CLASSIQUES, 9500 055 X.**

Déjà mentionné à l'occasion de sa parution, cet enregistrement fait partie de l'intégrale des **Sonates pour piano et violon** de **Beethoven** interprétées par Claudio Arrau et Arthur Grumiaux, que **Philips** publie en disques séparés. Ces œuvres abondent sur le marché, notamment la cinquième très connue, mais les interprétations varient et bien peu atteignent à une telle perfection. Celle-ci fait déjà figure de référence et je profite de l'occasion pour la citer une nouvelle fois. Il n'est pas un accent qui ne soit mis en lumière avec le plus grand naturel et la plus grande rigueur. Ces sonates pourtant fort sages, aux couleurs délicates paraissent dans toute la richesse de leur plénitude sonore. Tout y est enchantement et la musique évolue d'elle-même avec une ferveur et une générosité extraordinaires. En bref, voilà de quoi vivre des instants de musique d'une rare qualité.

• **BARTOK — CONCERTOS N° 1 et 3 — PHILIPS — TRÉSORS CLASSIQUES — 9500.043 X**

Après l'enregistrement Harmonia Mundi des trois concertos de Bartok paru l'an dernier, voici une nouvelle fois les numéros 1 et 3 interprétés par Stephen Bischop et le London Symphony Orchestra dirigé par Colin Davis. Les deux œuvres s'opposent dans leur contenu musical et rendent bien difficile toute analyse logique concernant l'évolution artistique de Bartok. En effet, du modernisme tourmenté du premier au diatonisme lumineux du troisième, sa dernière œuvre écrite quelque 20 ans plus tard, il y a un monde. Pourtant les deux compositions témoignent bien de la même veine nerveuse et puissante aux traits vigoureux, et chacune des deux dimensions poétiques que les interprètes restituent avec intelligence, complètent et illustrent les deux pôles d'une large et puissante activité créatrice.

• **BRAHMS — SONATE POUR VIOLON ET PIANO, N° 1 op. 78 — TRIO POUR VIOLON ET COR, op. 40 — PHILIPS — TRÉSORS CLASSIQUES — 9500 161 X**

Composition instrumentale surprenante que celle de ce Trio pour piano-violon-cor où les trois instruments concertent sans jamais se mettre en avant. Les deux pages, d'ailleurs, ignorent toute virtuosité brillante, elles baignent plutôt dans un climat d'intimité et de douceur. Pas de savantes constructions sonores ici, comme souvent chez Brahms où l'architecture commande, seule la musique importe et nous séduit par son élégance toute romantique, pittoresque et nostalgique. L'impression musicale et la sensibilité contenues dans ces pages subsistent d'ailleurs longtemps après les derniers accords. Quant à l'interprétation simple et chaleureuse, elle donne sa vraie mesure à la délicate poésie de ces œuvres. Une étroite identité d'expression réunit les trois interprètes A. Grumiaux, G. Sebok et Fr. Orval lesquels font merveille.

• **JOANNES OCKEGHEM — REQUIEM — HARMONIA MUNDI — H.M. 99 K**

Bâtie à partir de la messe grégorienne «de Profunctis», ce **Requiem** est la plus ancienne messe des morts de composition polyphonique qui nous soit parvenue, incomplètement puisque **Sanctus** et **Agnus Dei** lui manquent puisque donnés dans leur version grégorienne. Œuvre inachevée ou manuscrit ? Quoi qu'il en soit le Clementic, Consort qui nous a déjà restitué maintes pièces médiévales en tous genres dans leur plus grande authenticité musique et historique offre ici une fort belle version. On ne peut rester insensible à cette exécution rigoureuse et d'une plénitude vocale et musicale à la beauté de cette œuvre d'un contrepoint serré, orné, toujours nouveau et du plus grand intérêt. La musique empreinte de noblesse semble surgir du silence, de la méditation, et les artistes du Clementic Consert, dirigé par René Clementic , flûtiste, musicologue, mais surtout artiste avant toute chose, font vivre cette pièce de toute sa passion liturgique, et plus largement musicale. Quelque chose d'intemporel se dégage malgré les tournures médiévales, ou peut être à cause d'elles.

• **HAENDEL — LES GRANDES SUITES POUR CLAVECIN — HARMONIA — HM 447 (2S)**

Il est bien plus fréquent d'entendre parler de l'œuvre pour clavecin de Bach, Vivaldi ou de Couperin que de celle de Haendel, pourtant brillante. Il est vrai que la popularité du Messie, tout comme celle d'autres compositions analogue, la place du compositeur en Angleterre vis-à-vis de Purcell ont fait de Haendel surtout un auteur d'opéras et d'oratorios. Les grandes messes instrumentales et vocales, la scène, demeurent attachées à son nom et relèguent au second plan sa production uniquement instrumentale. Haendel a pourtant écrit quantité de pièces pour clavecin, par exemple Fantaisies, fugues, préludes, suites dont certaines connurent en leur temps autant de succès que les œuvres de Couperin. Les huit grandes **Suites** enregistrées sur deux disques fort bien gravées furent éditées en 1720. De par le choix des mouvements et leur ordonnance Haendel marque ses distances vis-à-vis de la Suite traditionnelle : Ainsi la seconde Suite ne comporte-t-elle qu'**Allegro, Adagio, Allegro, Adagio**. Quant au menuet il est souvent absent. Il faut dire que ces **Suites** prennent des allures, lointaines, de sonates. Ces pages sont colorées, pleines de vie, la musique se déverse à grands flots et Kenneth Gilbert les interprète avec sa finesse habituelle et leur donne fière allure. Légère et ample à la fois, gracieuse ou forte, cette musique évolue facilement avec beaucoup de sensibilité à la faveur d'un phrasé naturel et concis.

• **BELA BARTOK — SONATE — EN PLEIN AIR — 6 DANSES POPULAIRES ROUMAINES — 15 CHANTS PAYSANS HONGROIS — 6 DANSES BULGARES — EMI — LA VOIX DE SON MAITRE — 2 C 069 14143 C.R.**

Vaste concert s'il en est !

Des pittoresques danses roumaines écrites en 1915 aux danses bulgares de 1939, en passant par l'austère sonate publiée, en 1926, il y a de quoi illustrer à merveille l'art de BARTOK dans ses rapports avec le folklore.

Savoureux dans les danses roumaines, agressif dans la sonate, il est présent ici à tous les niveaux, et ces quatre œuvres magnifiquement enregistrées par Michel BEROFF, brillent de toutes leurs vigoureuses colorations. BEROFF fait sonner son piano à l'extrême ; son jeu puissant, incisif,

étayé par un phrasé rigoureux, fait jaillir toutes les intentions musicales de ces textes fascinants, parmi les plus beaux de tout le répertoire du piano moderne.

- **TELEMANN – MOLTER - FASCH – CONCERTOS POUR TROMPETTE, 2 HAUTBOIS, BASSON ET ORCHESTRE – DECCA – ARISTOCRATE – 7436 X**

On ne peut pas dire que depuis sa naissance, il y a déjà quelques années, la Quadri ou Tétraphonie comme on préfère ait acquis une place respectable sur le marché. Dans sa majeure partie, la HiFi en reste prudemment à la stéréo classique dans laquelle, d'ailleurs, elle progresse constamment, par l'adoption de nouvelles techniques ou par la mise au point des anciennes, – les progrès coûtent cher malheureusement ! – La Quadri, elle, reste marginale et encore aléatoire. Pourtant, la qualité des disques gravés en SQ s'améliore, ainsi cet enregistrement, exempt de souffle, ce qui n'a pas toujours été le cas, restitue la musique, même en stéréo banale, tout à fait correctement, avec beaucoup de «fidélité». Quant aux œuvres, toutes de la première moitié du XVIIIè siècle, elles constituent un agréable concert, fait pour divertir, pour émouvoir et pour charmer. De la virtuosité à la grâce où TELEMANN se distingue largement, il se dégage de la musique un plaisir du jeu instrumental très réduisant, d'un enthousiasme communicatif. André BERNARD Trompette, Pierre PIERLOT et Jacques CHAMBON Hautbois, Jean-Pierre LAROQUE Basson et l'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE en sont les interprètes, et il faut saluer en particulier la finesse de jeu des deux hautboïstes.

- **GABRIEL PIERNÉ – CYDALISE ET LE CHEVRE PIED – RAMUNTCHO – EMI - LA VOIX DE SON MAITRE – SQ 2 C 069 14140 C.R.**

Est-ce que, par hasard, on s'apercevrait enfin que la musique française d'il y a 70 ans ne se limite pas uniquement à la grande Trilogie FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL et que des gens comme ROPARTZ, CAPLET, PIERNÉ ont aussi existé ! Voilà qui comblerait une regrettable lacune ! Mais s'il n'y a pas tout à fait autant à dire sur leurs musiques, typiquement française pourtant, celles-ci méritent au moins d'être entendues. Les 2 suites tirées du ballet CYDALISE ET LE CHEVRE PIED, musique de scène avant tout, débordent de gaieté, d'humour et de vie, et c'est avec un vif plaisir que je mentionne cet enregistrement merveilleux dû aux éditions PATHÉ MARCONI et à l'ORCHESTRE NATIONAL DE L'OPÉRA placé sous la direction dynamique de Jean-Baptiste MARI.

- **DVORAK – SYMPHONIE N° 8, EN SOL MAJ. – LA COLOMBE – DECCA ARISTOCRATE – 7470 Stéréo.**

Beaucoup moins populaire que la Symphonie du Nouveau Monde, dont elle n'a d'ailleurs pas la grandeur, cette **8è Symphonie** écrite en 1889, tout comme le **Poème Symphonique de la Colombe** constituent néanmoins une somme de musique respectable ou de saveur romantique plus ou moins folklorisante s'accompagnant de sonorités chaleureuses. En particulier, dans le Poème, Dvorak tire le meilleur parti d'un texte de mélodrame assez pauvre en donnant par instants à sa musique une dimension «expressionnisante». Ces deux œuvres, dignes d'intérêt, profitent de l'interprétation de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles dirigé par Zubin Metha, interprétation chaleureuse fort bien respectée. par une gravure excellente.

- **LULLY-MOLIERE – LE BOURGEOIS GENTILHOMME – HARMONIA MUNDI – 20320-21 SX2**

Ce beau titre, malheureusement, ne tient pas ses promesses, et à la place de l'intégrale, texte et musique assemblés que l'on était en droit d'espérer, seule la partie musicale est proposée. Toutefois, cette note de regret s'évanouit assez vite devant la réussite de l'ensemble présenté en coffret de deux disques fort bien gravés. Une reconstitution de **«La Petite Bande»** telle que l'avait créée Lully a présidé à la réalisation de cet enregistrement qui trouve d'emblée son cachet d'authenticité historique. Parallèlement aux effectifs instrumentaux, la manière de jouer sur les instruments a elle aussi été respectée ; quant aux instruments eux-mêmes, ce sont naturellement des copies d'anciens ou d'originaux dont la majeure partie a été prêtée par le Musée des Instruments de Bruxelles. Il résulte de tout cela des sonorités abord généralement plus riches en harmoniques et plus claires. Gustave Leonhardt qui vient par ailleurs d'enregistrer le Clavecin bien Tempéré dans une magnifique interprétation, a accompli là un travail d'envergure, et cette nouveauté s'impose bien vite pour ses qualités. Outre le côté historique et culturel indéniable de cette réalisation, il faut vanter la qualité musicale de l'ensemble, mettant en évidence le caractère distingué de ces Airs ou intermèdes divertissants de bon goût. De l'**Air de la Musicienne** («Je languis tout le jour»...) à la savoureuse **scène des Turcs**, une même ponctualité, une même sensibilité réunit les interprètes lesquels chantent chantent et jouent avec beaucoup d'enthousiasme.

- **DVORAK – SEIZE DANSES SLAVES POUR PIANO A 4 MAINS – EMI LA VOIX DE SON MAITRE – 2 C 069 14.85 C.R.**

Quelques dix ans après la publication des Danses hongroises de Brams, DVORAK renouvelait l'expérience avec un premier recueil de **8 Danses Slaves** (1878) suivi d'un second (1880), soit seize pièces enregistrées au piano dans leur première version, la seconde plus connue étant, elle, orchestrale. Si les deux œuvres de Brahms et de Dvorak relèvent d'un même état d'esprit, la démarche de Dvorak apparaît plus abstraite. Il ne s'agit pas seulement d'un simple emprunt au folklore, de citations directes, mais d'une inspiration plus authentiquement populaire. Le folklore n'y apparaît pas seulement comme une simple tournure stylistique, et si l'œuvre y perd en pittoresque, elle se manifeste plus vivante. Quoi qu'il en soit, Dvorak met toute sa verve, toute sa fougue romantique et, de l'exubérance à la nostalgie, ces **16 Danses** témoignent d'une vigoureuse spontanéité que l'interprétation de Michel Beroff et de J. Philippe Collard illustre pleinement.

Hervé MUSSON

- **Bombarbe & biniou koz — 33/30 ARFOLK SB 357 st. 'N Droiad fest (Noce en Cornouaille) — 33/30 RIKOU SONER 177 Y st.**

Deux disques intéressants réalisés par trois couples de jeunes sonneurs bretons qui sortent tout droit de cette nouvelle génération qui refuse de se scléroser dans les fêtes de patronage et veulent retrouver auprès des vieux une tradition encore vivante et qu'il est impérieux de sauver ô combien, quitte à délaisser un peu les spectaculaires défilés de **bagadou** qui amusent plus les touristes que les Bretons.

Le premier disque rassemble des pièces d'origine typiquement vannetaise données sur des instruments non plus en si bémol, biniou koz et bombarde, mais en la : le style, l'exécution sont impeccables, un peu froid et guindé peut-être, sans véritable souplesse, notamment dans les danses (effet dû peut-être à l'enregistrement en studio, sans la stimulation des danseurs ?). La seconde face est consacrée au répertoire dit «montagne» (région de Châteauneuf plus spécialement). La recherche d'originalité entraîne parfois à des effets d'un goût douteux (jeu à la tierce par exemple, sons «portés»). Les instruments sont en **ut**, voire en **ré**, ce qui est assez rare : dans le dernier cas, le **levriad** du biniou demanderait à être «réharmonisé», surtout au **sol.** Les sonneurs de la face A (Vannetais) sont Jean Baron et Christian Anneix. Le couple montagne comprend Yann Le Meur et Michel Toutous.

'N Droiad fest implique une fête de danses et les trois interprètes : Jean-Louis Le Vallegant (bombarde), Daniel Miniou (Niniou) et, occasionnellement Roland Péron (voix) tentent de recréer l'atmosphère d'une noce en Cornouaille. Il y a des gaucheries : les cloches de Bannalec sont étouffées trop rapidement derrière la porte du studio d'enregistrement, mais on sait gré à ces excellents musiciens de faire revivre — il en existe très peu d'autres ! — la tradition musicale de l'Aven, et à ce titre seul, on les excuses de petites erreurs qu'ils corrigeront d'eux-mêmes sur un second disque que l'on espère prochain.

- **ITALIA vol. 1 : I balli, gli strumenti, i canti religiosi — 33/30 ALBATROS Vedette Records VPA 8082 st.**
  ITALIA vol. 2 : La canzone narrativa, lo spettacolo popolare — 33/30 ALBATROS 8088 st.
  ITALIA vol. 3 : Il canto lirico e satirico, la polivocalita — 33/30 ALBATROS VPA 8126 st.

Trois réussites, trois documents exceptionnels que ces disques réalisés par le très éminent Roberto LEYDI, l'un des plus remarquables folkloristes actuels. Ces documents originaux et inédits ont été recueillis à travers toute l'Italie et j'ai déjà eu dans ces colonnes l'occasion de souligner l'intérêt de ces disques ALBATROS consacrés au folklore musical européen. Peu aisés à obtenir jusqu'à présent, ces enregistrements sont maintenant disponibles chez **Diffusion DOM**, 65-67 rue Dulong à Paris (75017). L'amateur trouvera les trésors les plus insolites dans cette anthologie, depuis les **cantastorie** ou chanteurs de rues jusqu'aux musiques de **Sacre rapprensentazione**, depuis les improvisations à deux, trois, voire quatre voix, les timbres de **launeddas** (rejeton de l'aulos) ou de **zampogne.** Une présentation détaillée serait souhaitable mais guère possible : elle montrerait non seulement au spécialiste d'Italien, mais au musicien toute la richesse et la rigueur de la méthode dans la présentation de cet album triple couronné d'un Grand prix du disque (Prix de la Critique).

- **GAUTIER DE COINCY, Les miracles de la Vierge — 33/30 ARION 38347 st.**

Cette réalisation de l'**Ensemble Guillaume de Machaut,** dont j'avais parlé avec enthousiasme voici quelques mois, au moment même de sa sortie, me revient doté d'un grand prix **Le diapason d'or.** C'est évidemment une joie lorsqu'un critique peut présenter à ses lecteurs des réalisations de cette qualité. Une joie au moins aussi grande de pouvoir congratuler les responsables, joie qui m'a été donnée cet été en recevant près de Fontainebleau, à Héricy, l'**Ensemble Guillaume de Machaut** pour le même hommage à Gautier de Coincy, en direct ; en rencontrant Ariane Ségal au cours d'un splendide concert du Quatuor Mollard, en rencontrant à Viterbe Roberto Leydi ! Le réalisateur et l'éditeur de disques prennent alors une dimension très particulière, et l'orientation d'une collection comme le choix d'interprètes deviennent des **credos** artistiques devant lesquels on aime à s'incliner. Je suis donc heureux d'avoir à redire ici tout le bien que je pense de Bernard Huneau, de Jean Belliard, de Julien Skowron, d'Elisabeth et Guy Robert et de leur **Ensemble Guillaume de Machaut ;** de la réussite que représente chacun de leurs disques, et particulièrement ces **Miracles de la Vierge** de Gautier de COINCY (1177-1236), l'un des maîtres de la lyrique mariale d'oïl, voix très particulière dans le monde des trouvères.

- **PURCELL, Didon & Enée — 33/30 ERATO STU 71091 st.**

S'inscrivant dans le cadre de l'opération **Centenaire du disque,** cette gravure du chef-d'œuvre d'Henry PURCELL (1658-1695), **Dido & Aeneas,** est à marquer d'une pierre blanche. Il n'est certes point besoin de souligner auprès de nos amis les qualités de l'**English Chamber Orchestra** qu'ils voient régulièrement vanter dans L'ÉDUCATION MUSICALE, et dont le chef Raymond Leppard fait preuve d'un éclectisme et d'un goût exquis, joints à la plus souple et parfaite rigueur dans l'exécution. Cet ensemble s'adjoint en l'occurence l'**English Chamber Choir** animé par Geoffrey Shaw, avec des solistes prestigieux qui ne sont autres que la merveilleuse (et je souligne cette épithète) Tatiana Troyanos, dont le chant est fait de noblesse et de charme, de pudique passion joints à une technique éprouvée : tout ce que l'on peut rêver pour une interprète du rôle si délicat de la malheureuse Reine de Carthage. On admirera à ses côtés Felicity Palmer (Belinda) et Richard Stilwell qui contribuent avec un talent admirable à faire du «premier opéra anglais», une réalisation discographique de premier plan.

- **HAENDEL, Les concertos pour orgue — 33/30 ERATO STU 71097 st.**

Le tribut d'amour et les services rendus à la musique par la Famille Alain suscitent une profonde admiration. Et le rôle de Marie-Claire au sein de cette dynastie est un véritable monument à la gloire de la littérature d'orgue. Elle l'enrichit aujourd'hui de l'intégrale des **seize Concertos pour orgue et orchestre** de George-Frederic HAENDEL (1685-1759). On sait les questions soulevées à propos de cet

important ensemble non seulement à cause de l'équivoque même de la destination de certains concertos qui sont ou des transcriptions par l'auteur lui-même, ou des compositions **ad libitum** pour tel ou tel instrument, comme le n° 6 de l'opus IV, en si bémol majeur, conçu **par harpa o organo**, mais encore pour le caractère inachevé de la notation : la raison la plus plausible étant que le compositeur a voulu se réserver de recréer à chaque exécution une partie soliste qu'il se trouvait être ainsi le seul à pouvoir exécuter. La restitution de Marie-Claire Alain est parfaite de pertinence, à cause même de la familiarité de cette artiste tant avec le répertoire du XVIIIème siècle, qu'avec les instruments de l'époque. Non seulement elle les connaît, mais encore elle les a touchés et, l'on peut considérer en toute honnêteté que son exécution répond le plus fidèlement possible à ce que pouvait faire Haendel lui-même. Le résultat artistique est très beau, à l'orgue Kern de la Collégiale de Saint-Donat dialoguant avec l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard sous la direction de son chef.

- **J.S. BACH, Les chorales ornés, Huit petits préludes et fugues — 33/30 ARION ARN 36368 st.**

André Stricker est bien connu du monde des musiciens non seulement par son activité d'organiste, mais par son action musicologique personnelle ou au sein de l'Université de Strasbourg. Il propose au catalogue de la Maison ARION un concert J. Sébastien BACH (1685-1750) qui se double d'une intention pédagogique. Mais il s'agit ici d'une pédagogie active et non livresque. En l'occurrence André Stricker s'appuie sur ce qu'ont pu écrire concernant le difficile problème de l'ornementation, des musiciens contemporains du Cantor de Leipzig. Plus qu'aux maîtres du style galant auxquels on a généralement fait appel jusqu'ici, c'est Francois Couperin, Blanchet, Rameau, Boyvin, Saint-Lambert, tous compositeurs français que Bach a étudiés, qu'André Stricker sollicite pour réaliser les ornements de Bach : et les pièces du Cantor dans lesquelles apparaissent des développements de ces signes confirment la pertinence d'une telle démarche. Voilà donc un document discographique essentiel à verser au dossier de notre connaissance de Bach : je dirai que, personnellement, j'ai tout simplement aimé la musique, l'excellente musique que constituent ces **Chorals ornés** et ces **Huit petits Préludes et fugues**, qui sont comme un microcosme du grand art de J.S. Bach.

- **C.P.E. BACH, Flöten Sonaten — 33/30 EMI ELECTROLA 1 C — 065-130 697 X st. (importation allemande)**

Hans-Martin Linde jouant une flûte traversière anonyme d'environ 1770 et une flûte traversière d'Andreas Glatt d'après Prident (toutes deux au diapason 415) ; Colin Tinley touchant une de ces copies de Taskin dont l'anglo-parisien William Dowd a le secret ; Jordi Savall sonnant sur une basse de viole à sept cordes de la fin du XVIIème siècle : sont-ce pas là trois bonnes raisons déjà de dresser l'oreille ? Et puis le programme est suffisamment original, que proposent ces artistes chez **EMI ELECTROLA** : il s'agit en effet des six **Sonates en trio** composées par Carl-Philipp-Emmanuel BACH (1714-1788) vers sa vingtième année et qui décidèrent sans doute un autre jeune flûtiste à le prendre à son service : il ne s'agissait rien moins que du Prince héritier qui l'appella à Ruppin en 1738 et devait l'emmener à sa suite à Postdam, lorsqu'il devint le grand Frédéric II. On comprend l'intérêt du futur souverain, même lorsqu'on n'est pas flûtiste, et ces pages sont de petits bijoux baroques.

- **J.S. BACH, Ode funèbre, Trois cantates — 33/30 ERATO STU 71099 st.**

Également conçu dans le programme de réalisations pour le centenaire du disque (1877-1877), ce disque ERATO fait appel à l'Ensemble vocal et l'Orchestre de Chambre de Lausanne, Christiane Baumann, Uta Spreckelsen (soprano), Naoko Ihara (alto), John Elwes, Vincent Girod (ténors), et Philipp Hüttenlocher (basse) pour les trois Cantates de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) : BWV 11 (**Lobet Gott in seinen Reichen**) pour le jour de l'Ascension, BWV 58 (**Ach Gott, wie manches Herzeleid**) pour le Dimanche après la Circoncision (avec sa conception particulière, de **Concerto in dialogo**) et, surtout, la splendide **Cantate BWV 198** dite **Ode funèbre** (en l'honneur de la Princesse Christine Eberhardine), composée en 1727. Cette réalisation, en un coffret de deux disques, est l'une des réussites de cette rentrée discographique, autant par l'originalité du programme que par la qualité de l'interprétation des musiciens de Lausanne, parfaitement à l'aise dans un répertoire qui leur convient.

- **GALUPPI, Quatre Concertos pour clavecin — 33/30 ERATO STU 71050 st. univ.**

Buranello, mieux connu aujourd'hui sous son véritable nom de GALUPPI (1706-1785) doit davantage sans doute son actuelle célébrité à ses œuvres instrumentales qu'à ses multiples opéras. Et parmi ce répertoire instrumental, il faut reconnaître que les sonates l'emportent nettement sur les concertos, pratiquement inconnus du public. C'est pourquoi on saura gré à **ERATO** de proposer quatre **Concertos** de ce musicien (**sol Majeur, Ut Majeur, Fa Majeur, Ut mineur**) ; leur date de composition n'est pas précisée, mais leur ambiance est caractéristique de celle des œuvres vénitiennes de la première moitié du XVIIIème siècle, assez apparentée à la forme du concerto vivaldien en trois mouvements. Les mouvements lents se grisent de **bel canto**, le **ripieno** est très aéré avec deux parties de violons, une d'alto et une basse à laquelle s'unit le clavecin dans les **tutti** pour réaliser la basse continue. Edoardo Farina joue sur un clavecin Bartolomeo Formentelli copie du XVIIIème à tempérament inégal. Le merveilleux ensemble **I solisti Veneti** est animé avec le même enthousiasme impeccable de Claudio Scimone.

- **ROSSINI, Tandredi — Coffret 3 x 33/30 ARION ARN 338 010 st.**

Dixième opéra de Gioacchino ROSSINI (1792-1868), **Tancrède** a été composé à l'âge de vingt-et-un ans par son auteur, dont la précocité et la facilité apparente sont demeurées légendaires. Cette première pièce «sérieuse», disons dramatique, est tombée dans un oubli quasi total depuis un siècle et demi, à peine connue des violonistes par les transcriptions de concert qu'en fit Delphin Alard. **ARION** la révèle aujourd'hui avec un bonheur auquel l'auditeur ne peut qu'applaudir. Le rôle de castrat du héros syracusien est confié à Patricia Price, cependant que son amante Amenaïde est chantée par Hannah Francis, . eur

des **London Voices** et Orchestre du **Centre d'Action Musicale de l'Ouest**, chef d'orchestre : John Perras. En dépit d'une présence sonore parfois discutable, l'auditeur sera pris par cette œuvre ardente, au charme indubitable, à la vérité d'accents de plusieurs pages, notamment la fameuse scène 5 de l'acte I au cours de laquelle Patricia Price chante magnifiquement **O Patria, dolce e ingrate patria !**

- **WEBER, Symphonie n° 1, Konzertstück, Invitation à la valse — 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6539 043 U st.**

Heureuse initiative de **PHILIPS** que de regrouper en un seul disque économique trois pages essentielles de l'œuvre de Carl-Maria von WEBER (1786-1826). Ces enregistrements, que les amateurs appréciaient mais qui étaient devenus introuvables, sont interprétés par Nikita Magaloff et le **London Symphony Orchestra** pour le **Konzertstück en fa mineur op. 79** pour piano & orchestre ; la même formation sous la baguette de Charles Mackerras donne ensuite l'instrumentation d'Hector BERLIOZ pour la toujours jeune **Invitation à la Valse op. 65**, cependant que la **Symphonie n° 1 en ut majeur**, œuvre de jeunesse, a pour interprètes les musiciens du **New Philharmonia Orchestra** sous la direction de Wilfried Boettcher.

- **MENDELSSOHN, Quators pour piano & cordes — 33/30 ARION ARN 38 387 st.**

Témoin juvénile de la haute qualité artistique de l'enseignement de Joseph Calvet, le **Quatuor élyséen** réunit Odile Poisson (piano), Anne-Claude Villars (violon), Simone Feyrebend (alto) et Thérèse Pollet (violoncelle). Ces quatre jeunes femmes se penchent ici avec un rare bonheur et une légèreté de touche incomparable sur la musique de cet adolescent qu'effleure déjà le génie : Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847). Elles interprètent en effet deux compositions du musicien datées de ses douzième et treizième années : **Quatuor op. 1 en Ut M.** (1822/24) et **Quatuor op. 2 en Fa m.** (1821-1825). On admirera intégralement ces deux œuvres, mais on restera néanmoins particulièrement touché par la grâce ailée du **Scherzo** (à 4 temps !) de l'op. 1 et à la «gracieuse tendresse», selon le mot du présentateur Joël-Marie Fauquet, de l'**op. 2.** Musique exquise et radieuse qui apporte une heure de pure joie.

- **Concertos pour piano, TCHAIKOVSKI, RIMSKI-KORSAKOV, SCRIABINE — 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 569 gu.**

Lauréat voici vingt ans du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud, Igor Joukov est apprécié des amateurs français, notamment depuis son enregistrement intégral des Sonates de Scriabine. C'est à cet artiste que fait appel **LE CHANT DU MONDE** pour l'interprétation de trois œuvres significatives de la littérature russe du piano. D'une part, la **Fantaisie en la mineur** d'un Alexandre SCRIABINE âgé de seize ans (1889) dans une orchestration de H. Singer, et dans laquelle transparaît déjà le mysticisme propre au musicien du **Poème du feu** : l'Orchestre est celui de la Radio de l'U.R.S.S. sous la direction de Mikhail Iourovski. Même formation pour les trois autres pages figurant à ce programme, avec le même chef précisément pour une autre œuvre de jeunesse, mais cette fois de P.I. TCHAIKOVSKI (1840-1893) en l'occurrence **l'Allegro en ut mineur** composé en 1864, dans lequel se décèlent également les traits du futur musicien et son climat particulier. Les deux pages maîtresses de ce disque sont dirigées par un chef de très haute valeur, dont j'ai eu le bonheur d'apprécier les qualités tout à fait remarquables l'été dernier à Pérouse : Guennadi Rojdestvenski. Le **Concerto n° 3 en mi bémol Majeur op. 75** de TCHAIKOVSKI est le résultat d'une esquisse de symphonie qui aurait dû prendre naturellement place avant la **Pathétique**, et qui vit le jour durant la dernière année du musicien. Concerto réduit à un seul mouvement pour la raison qu'on imagine, et que tentera de compléter assez arbitrairement Tanéiev. La dernière œuvre est le **Concerto en ut dièse mineur** de Nicolas RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908), **op. 30** méconnu daté de 1882 et contemporain de **Snegourotchka**, et qui enchantera les auditeurs par la qualité de son inspiration et la solidité de facture des quatre mouvements exploitant un thème populaire proposé par Balakirev.

- **MOUSSORGSKI, Tableaux d'une exposition (RAVEL), Une nuit sur le Mont-Chauve — 33/30 ERATO STU 71 016 st.**

Alain Lombard, qu'on le veuille ou non, est en passe de devenir un des très grands chefs de notre temps : peut-être l'ombre tutélaire de Ropartz et de Charles Münch, Strasbourgeois de haute mémoire, sont-ils des esprits bienfaisants qui veillent sur une carrière ouverte sous les plus heureux auspices ? Il est de fait que ces enregistrements, qu'il s'agisse d'œuvr symphoniques ou d'œuvres lyriques, accrochent d'emblée l'attention des discophiles. Il faut désormais ajouter à son actif cette nouveauté **ERATO** qui rassemble deux «chevaux de bataille» auxquels ne manquent pas la fougue et le panache nécessaires : **Une Nuit sur le Mont-Chauve** de Modeste MOUSSORGSKI (1839-1881) et ses prestigieux **Tableaux d'une exposition** parés des sortilèges orchestraux de Maurice RAVEL. Cette nouveauté est à la mesure d'une grande tradition symphonique et ne décevra personne. Elle s'inscrit encore dans le cadre de la célébration du Centenaire du disque.

- **SIBELIUS, Concerto pour violon op. 49, En Saga op. 9, Andante festivo — 33/30 EMI HIS MASTER'S VOICE 1 C 053 — 01 619 M**

En dépit de l'opinion de grincheux qui considèrent que ces repiquages «grattent», je reste saisi d'admiration devant la qualité technique de ces microsillons reprenant des enregistrements anciens, en l'occurence 1935, 1938 et 1939. D'autant qu'il s'agit d'entendre ici la voix prestigieuse du violon de Jascha Heifetz dans une composition entérinée maintenant par les mélomanes, et qui a mis un certain temps avant de franchir le barrage du public français. Et cependant, ce **Concerto pour violon et orchestre en Ré mineur op. 47** composé en 1905 par Jean SIBELIUS (1865-1957) est un des monuments de la littérature violonistique, avec sa couleur et sa technique, si particulières qui lui réservent une place significative et pas seulement honorifique aux côtés des pages maîtresses : Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Paganini, Brahms, Schumann, Vieuxtemps ou Stravinski et Tchaïkovski. C'est ici une leçon d'interprétation quasi miraculeuse que tout violoniste, ou tout ami de la musique écoutera avec enchantement. Le programme est complété par le poème symphonique **En Saga op. 9** (1892) et l'**Andante festivo** de 1922.

C'est un disque d'importation allemande, licence LC 2213.

- **BERG, Concerto à la mémoire d'un ange, Trois pièces pour orchestre — 33/30 PHILIPS Invitation à la musique 6539 061 st.**

Un autre **Concerto pour violon**, composé par Alban BERG (1885-1935) **A la mémoire d'un ange** (la fille de l'architecte Walther Gropius et de la veuve de Mahler), un autre interprète de haut lignage, Arthur Grumiaux. Voilà une nouvelle coccasion pour les violonistes de se réjouir. La rigueur classique de Grumiaux convient parfaitement à cette œuvre d'un lyrisme tel qu'il est difficile «d'en rajouter» par un jeu à l'expressivité forcée. Grumiaux sert la pensée de Berg avec une rigueur qui la met particulièrement en valeur. Le disque comporte en outre les **Trois pièces pour orchestre op. 6** qui marquent une étape fondamentale dans l'histoire du sérialisme, du moins de ses antécédents immédiats, inscrivant l'action de la troisième École de Vienne dans une pérennité indubitable, et la sortant de son bocal étiqueté de chapelle ésotérique. Arthur Grumiaux est accompagné par l'Orchestre du **Concertgebouw d'Amsterdam** sous la baguette d'Igor Markévitch, cependant que **l'opus 6** est interprété par le **London Symphony Orchestra** que dirige Antal Dorati.

- **KODALY, Psalmus hungaricus et Suite Hary Janos — 33/30 PHILIPS, Invitation à la musique 6511 027 U st.**

Dans la même collection économique que le précédent, ce disque **PHILIPS** joint deux pages des plus connues d'un musicien qui reste à imposer auprès du public. On fait certes grand cas de Zoltan KODALY (1882-1967), nul n'ignore ce qu'il représente d'exceptionnel dans le monde de l'éducation musicale. L'œuvre du compositeur demande à être mieux connue afin de prendre la place qui lui revient dans le concert contemporain. Le **Psalmus hungaricus**, composé en 1923 à l'occasion du jubilé de la réunion des deux cités de Buda et de Pesth est une somptueuse fresque sonore, de caractère dramatique, composée pour voix et orchestre dont les interprètes sont en l'occurence le Chœur de garçons et le Chœur Académique russe de l'U.R.S.S. accompagnés par l'Orchestre Symphonique d'État de l'U.R.S.S. sous la direction de Igor Markévitch. Hary Janos est au contraire une page toute de bonne humeur autour des aventures napoléoniennes d'un matamore hongrois à la fois sympathique et balourd : **Prélude, Carillon viennois, Chant, Bataille et défaite de Napoléon, Entrée de l'Empereur et de sa Cour** sont des pages orchestrales d'une belle originalité ; elles ont ici la voix du **Minneapolis Symphony Orchestra** avec à sa tête, Antal Dorati

- **Récital Frederica von Stade (Mozart, Rossini) — 33/30 PHILIPS, Trésors classiques S.A. 9500 098 st.**

Fort vantée par la critique internationale, Frederica von Stade a débuté triomphalement à l'**Opéra de Paris** en 1973, puis à Glyndebourne la même année, puis à Salzbourg dans le rôle de Chérubin (1974), au **Metropolitan Opera de New-York** (1975) et a participé à la tournée américaine de l'Opéra de Paris aux U.S.A. en 1976 sous la direction de Georg Solti. Elle vient de faire ses premiers pas à l'Opéra de Vienne : un beau commencement pour une artiste dont le premier disque permettra à de multiples mélomanes d'apprécier cette voix belle, chaude, distinguée, dont l'interprétation de ces airs d'opéras de MOZART (1756-1791) et de ROSSINI (1792-1868) vient d'être couronnée par un Grand Prix International du disque de l'Académie Charles Cros. Il s'agit d'extraits des **Noces de Figaro** (Air de Cherubin et Canzona), de **La Clemenza di Tito** (Récit et Rondo de Vitellia et Air de Sextus), **Don Giovanni** (Air de Zerline **Vedrai carino**), du **Barbiere di Seviglia** (Cavatine de Rosine), d'**Otello** (Canzona de Desdemone) et de **Cenerentola** (Rondo de Cendrillon). Cette voix enchanteresse mérite amplement le Prix qui vient de couronner sa première manifestation discographique.

- **Accordéon de concert (musique contemporaine) — 33/30 DISCARA 131 B st. mon.**

Philippe Dardy est un jeune accordéoniste bordelais dont les études musicales se sont poursuivies à Bordeaux même avec Yves Apparailly, puis à l'École Normale de Musique. Il obtient en 1973, le Prix d'excellence au difficile concours de l'Union pour la promotion de l'Accordéon de concert (UPAC). Sa technique est en vérité, ébouriffante, qu'il s'agisse de pages démoniaques d'Alain ABBOTT (divers Jeux d'intervalles, A little triptych ou l'ahurissante Toccata), d'Yvonne DESPORTES, d'Yves APPARAILLY. On reste confondu devant une telle virtuosité et une telle pâte sonore, qu'on n'aurait jamais soupçonnées dans le brave et populaire «piano à bretelles», qui prend ici un visage tout à fait remarquable.

Jean **MAILLARD**

- **DVORAK. Deux quatuors à cordes - 33/30 DECCA Ace of Diamonds SDD 479 T st.**

L'ouvrage consacré à Antonin DVORAK (1841-1904) par Otakar Sourek (Orbis, Prague, 1952) enregistre onze quatuors à cordes. La notice de la présente nouveauté DECCA en compte «au moins quatorze». Bien incapable de trancher le différend, j'apprécie la réunion de deux très belles pages du musicien tchèque. D'une part le **Quatuor en mi bémol op. 51** (1879) avec sa célèbre **Dumka** (complainte typiquement slave). Le **Quatuor en la bémol majeur op. 105** date de la fin du séjour américain de Dvorak (1895) : c'est une œuvre rayonnant de bonheur et de joie de vivre. Les interprètes du **Gabrieli Quartet** nous font partager cette joie qui est devenue leur par une interprétation sensible et fougueuse à l'occasion. Ce sont Kenneth Sillito et Brendan O'Reilly (violons), Ian Jewel (alto) et Keith Harvey (cello) ; **ils devraient par leur qualité d'interprétation assurer le succès de cette intéressante nouveauté.**



INFORMATIONS DIVERSES

SUR LE JAZZ PAR ANDRE HODEIR

Ces conférences sont organisées par la Délégation Régionale de l'A.P.E.M.U. à l'intention des Professeurs d'Education Musicale de la région parisienne.

Le samedi 14 janvier 1978, et une autre conférence dont la date sera communiquée ultérieurement.

En fait trois conférences avaient été prévues, nous ne pouvons signaler que les seconde et troisième, car l'avis de publication nous est parvenu trop tard.

ECOLE DE CADRES DU CONSEIL GENERAL ET DES COMMUNES DES HAUTS DE SEINE. INSTITUT DE FORMATION D'ANIMATEURS DE COLLECTIVITES

Session de perfectionnement d'animateur, brevet d'aptitude en internat du samedi 25 février au jeudi 2 mars 1978 - Domaine des Côteaux - Le Paraclet - SAINTS, 77120 COULOMMIERS.

Initiation à la musique par la flûte à bec.

Cette session permettra aux animateurs d'apprendre à jouer d'un instrument très simple, la flûte à bec.

Cet apprentissage très rapide est rendu possible par la méthode visio-active, mise au point par Luc AMION, responsable du stage.

Aucune connaissance préalable du solfège n'est nécessaire

Les problèmes fondamentaux des débuts musicaux sont résolus grâce aux auxiliaires spécifiques :

- le lumiflûte pour les doigts
- les flûtimages pour la coordination avec les alphabets musicaux
- le spiroflûte pour le souffle

A la fin du stage, chacun aura acquis une bonne pratique de sa flûte à bec et un répertoire simple de morceaux modernes et classiques.

Pour tous renseignements s'adresser à : I.F.A.C., 22, bld de la Paix 92400 Courbevoie

CONFEDERATION MUSICALE DE FRANCE

Le Centre National de Promotion Musicale Albert EHRMANN de Toucy (Yonne) organise du 26 au 31 décembre 1977 : un Stage d'Harmonie et Analyse musicale ouvert à tous les musiciens souhaitant diriger un orchestre d'Harmonie. Responsables : Désiré DONDEYNE, chef de musique des Gardiens de la Paix - assisté de Georges GUILLAUME - Analyse musicale : Claude Prior, professeur au Conservatoire National de Région de Dijon.

Renseignements : C.N.P.M.A.E., 16, av. Aristide Briand - 89130 TOUCY - Tél. : 16. 86. 44.00.55

EXAMENS ET CONCOURS

Ouverture des concours de recrutement de professeurs (Education Nationale) Dessin 1978.

Article premier. — L'ouverture des concours de recrutement de professeurs énumérés au présent article est prévue pour la session de 1978 :

— agrégations des lycées
— certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (épreuves théoriques) :

Section : A, B, C, D, F, G, H, I (éducation musicale et chant choral), J (arts plastiques)

Art. 2. — Les registres des inscriptions seront ouverts au service des concours de chaque académie, ainsi qu'au siège des missions culturelles des ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat, du 7 novembre 1977 au 13 janvier 1978 à 18 heures.

Les demandes d'inscription seront obligatoirement présentées sur les formulaires établis par la direction des Personnels enseignants de lycées et seront :

— soit déposées au service des concours de chaque académie, au plus tard le vendredi 13 janvier 1978 à 18 heures;
— soit confiées aux services postaux avant le vendredi 13 janvier 1978 à 18 heures, le cachet de la poste faisant foi.

Les épreuves de l'agrégation et du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral, des certificats de travaux manuels, de sciences appliquées, d'art et décoration, du diplôme des travaux manuels éducatifs et d'enseignement ménager auront lieu uniquement à Paris.

Art. 4. — Les épreuves écrites des concours énumérées à l'article premier se dérouleront :

— à partir du 2 mai 1978 pour les agrégations;
— à partir du 11 mai 1978 pour les épreuves théoriques du C.A.P.E.S.

Le calendrier des différentes épreuves sera fixé ultérieurement.

R.L.R. : 820-2 *** Arrêté du 10/10/77 — B.O. nº 38 du 27/10/77.**

Avis de concours, Conservatoires et Ecoles de musique, 1978.

Pour l'inscription sur la liste d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique Contrôlées par l'Etat. Les épreuves des concours en vue de l'obtention du Certificat aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique Contrôlées par l'Etat auront lieu dans le courant du 1er semestre de l'année 1978 pour les disciplines suivantes :

PIANO - VIOLON - ALTO - FLUTE - CLARINETTE - SAXO-PERCUSSION - SOLFEGE - ECRITURE - MUSIQUE DE CHAMBRE - CHANT.

Peuvent être admis à concourir les candidats remplissant les conditions suivantes :

1) Posséder la nationalité française depuis cinq ans au moins ou avoir été relevé par décret des incapacités temporaires attachées à la naturalisation.
2) Etre en position au regard des lois sur le recrutement de l'armée.
3) Jouir des droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions aura lieu le 31 janvier 1978.

Les demandes d'inscription à ce concours doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse - Section des Concours Centralisés - 53 Rue Saint Dominique - 75007 PARIS - Tél. : 555.92.03 - Postes 365 et 390.

ICONOGRAPHIES DISPONIBLES

Prix unitaire : F 1,50.

N° 111 Scène du Ballet comique de la Reine, composé par Baltazar de Beaujoyeulx, Figure des Tritons. C. Violet.
N° 113 XVIIIe Siècle : Atelier de Lutherie. Encyclopédie de Diderot. C. Viollet.
N° 115 EGYPTE (Saqqârah) : Mastaba de Akhtiketep, haut fonctionnaire de la Ve Dynastie. C. Bulloz.
N° 120 Psautier d'Utrecht (IXe siècle) B.N.
N° 123 Frédéric le Grand (Frédéric II) et Jean-Sébastien Bach. C. Viollet.
N° 125 Bas-Relief du Palais d'Assurbanipal. L'armée et ses musiciens Ninive (VIII S. avant J.-C.) (Louvre).
N° 130 Hans BURGKMAIR : Triomphe de l'empereur Maximilien (Bois gravé).
N° 133 Pablo MINGUET : Reglas y advertencias. Frontispice (Bibl. C.N.S.M.).
N° 135 EGYPTE : Danse funéraire (Bas-relief de Saqqârah, XIXe ou XXe Dynastie).
N° 137 LE CONCERT (Tapisserie des bords de Loire, fin du XVe siècle).
N° 140 HABIT DE MUSICIEN — Paris — Musée des Arts Décoratifs.
N° 141 UN CONCERT BERLIOZ EN 1846 — Caricature allemande par Geiger.
N° 145 Chapitaux de St-Georges de Boscherville (Musiciens).
N° 147 Fragment de kyrie noté en neumes — 9e siècle.
N° 150 Psautier de René II de Lorraine — Frontispice — Concert instrumental au 15e siècle.
N° 160 MARIN MERSENNE — 3e Livre de l'Harmonie Universelle (clavicorde) C.-M. Pincherle.
N° 163 LE SACRE DU PRINTEMPS — Musique de Stravinsky — Chorégraphie de Nijinsky : quelques-uns des mouvements notés en 1913.
N° 165 ITALIE XVIIIe SIECLE — Titre passe-partout de l'Editeur Giovanni Chiari de Florence — C. M. Pincherle.
N° 167 ALBERT ROUSSEL (Compositeur).
N° 173 BEETHOVEN — Son clavicorde.
N° 175 FLORENT SCHMITT ,Compositeur).
N° 177 Orgue du XIIe siècle (Cambdidge) — C. Viollet.
N° 180 H. RIGAUD : Lully et les musiciens de la Cour.
N° 181 Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne).
N° 185 Le Concert Champêtre — Watteau.
N° 187 Concert donné dans les jardins de Trianon au XVIIe siècle (Gravure de F. Chauveau).
N° 190 Xenakis, manuscrit de « Polla ta dina », Page 13.
N° 195 Partition d'une chanson de Baude Cordier, musicien français du XVe siècle — Musée de Chantilly.
N° 200 Ollivier : le thé à l'anglaise dans le salon des 4 glaces au Temple, La Cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre).
N° 203 Carpeaux : buste de Gounod.
N° 205 Aveline. Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
N° 207 Carmontelle. Mozart et sa famille — Carnavalet.
N° 210 Memling. Le Christ et les anges musiciens — Anvers.
N° 212 Teniers, Concert.
N° 213 Un curieux appareil.
N° 215 Georges d'Espagnat : Portrait de Ravel.
N° 217 Le Joueur de musette — Gravure de J. Dumont dit le Romain.
N° 220 Ravel, « L'Enfant et les sortilèges » (scène de l'arithmétique).
N° 226 Au foyer de l'Opéra en 1841.
N° 227 Darius Milhaud et sa famille.
N° 230 Tournier : Le Concert.

Bien indiquer le numéro de référence de l'iconographie choisie et ne pas oublier de joindre le titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets).

Toutes ces iconographies sont à commander : 3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI

ANALYSES D'OEUVRES DISPONIBLES

3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI - CCP 1809-65 PARIS

N° 169 J. HAYDN : Quatuor l'Empereur .... F. 4,–
N° 174 E. CHABRIER : Ballades gros dindons - Les Cigales .... F. 4,–
N° 202 G. FAURE - Les Roses d'Ispahan - Clair de lune
A. HONNEGER : Symphonie pour cordes
BEETHOVEN : Sonate piano-violon, Fa M .... F. 6,–
N° 231 STRAWINSKY : L'Histoire du Soldat .... F. 6,–
N° 232 BEETHOVEN : 7^{e} Symphonie
LISZT : St François de Paule marchant sur les flots
POULENC : Le Bestiaire .... F. 9,–
N° 233 VINCENT D'INDY : Le Camp de Wallenstein, op. 12 .... F. 8,–

aux Editions E.G.P. 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS
CCP 369-70 PARIS

N° 241 BERLIOZ : Symphonie fantastique
WAGNER : Tristan et Isolde, Prélude du 3e acte .... F. 10,–
(En réimpression) : VIVALDI : Les Saisons .... F. 4,–

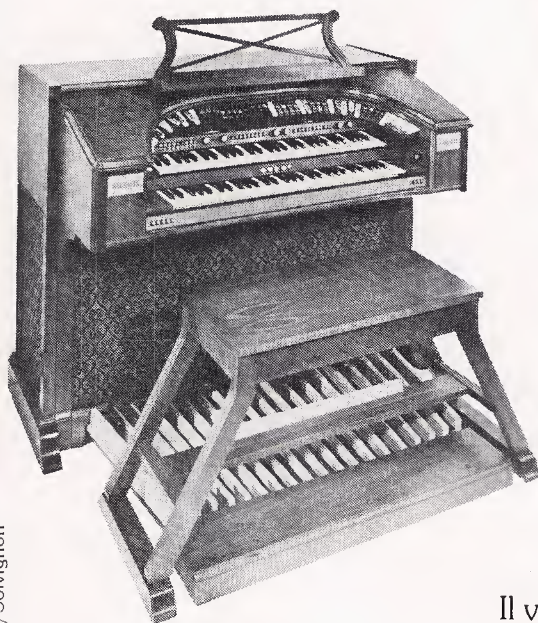
Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : N° 58.972
Imprimerie JEAN DEIT 14 rue de la Somme 94230 CACHAN - Dépôt Légal : 4ème T. 1977. Le Directeur J. DEIT

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir
notre luxueux catalogue présentant
83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe
22 des meilleures marques mondiales
de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Lafourcade Conseil/Solvignon

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38